UNIVERSITÉ DE PARIS

FACULTÉ DES LETTRES

L'HISTOIRE DE CARDENIO ET DE CÉLINDE DANS LE THÉATRE ALLEMAND

DE MONTALVAN ET CIALDINI A GRYPHIUS, ARNIM ET IMMERMANN

ÉTUDE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

THÈSE COMPLÉMENTAIRE POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

JEAN F.-A. RICCI

Agrégé de l'Université
Professeur d'allemand

LIBRAIRIE JOSÉ CORTI

11, RUE DE MÉDICIS, 11 - PARIS

1947

L'HISTOIRE
DE GARDENIO ET DE CÉLINDE
DANS LE THÉATRE ALLEMAND

Copyright by Librairie José CORTI, 1947.
Ce volume a été déposé, conformément aux lois, en juin 1947.
Tous droits de traduction, reproduction et adaptation réservés
pour tous pays.

UNIVERSITÉ DE PARIS

FACULTÉ DES LETTRES

L'HISTOIRE DE CARDENIO ET DE CÉLINDE

DANS LE THÉATRE ALLEMAND

DE MONTALVAN ET CIALDINI A GRYPHIUS, ARNIM ET IMMERMANN

ÉTUDE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

THÈSE COMPLÉMENTAIRE POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

JEAN F.-A. RICCI

Agrégé de l'Université
Professeur d'allemand

LIBRAIRIE JOSÉ CORTI
11, RUE DE MÉDICIS, 11 - PARIS
1947

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

INTRODUCTION

L'histoire de Cardenio et Célinde n'a pas eu le succès mondial des légendes de Faust et de don Juan, qui ont inspiré tant de poètes et d'artistes; le grand public l'ignore, elle n'est guère connue que de quelques lettrés. Cependant, des écrivains allemands aussi différents que Gryphius au XVII^e siècle, Sophie Brentano, Arnim, Immermann au XIX^e, Franz Dülberg au XX^e, se sont laissé tenter par cette donnée.

On a souvent dit de Faust que sa légende donnait à quiconque la reprenait l'occasion d'exprimer sa propre personnalité : c'est le canevas sur lequel le poète, le musicien, le peintre brode suivant son tempérament, ses expériences intimes, sa réaction vis-à-vis de son époque. Le thème Cardenio-Célinde semble avoir possédé, à un degré inférieur, cette faculté de révéler l'originalité de quelques dramaturges, de découvrir à eux-mêmes et à leur public leurs idées et leurs sentiments, leurs goûts et leurs tendances, l'influence du milieu et leur effort pour s'en évader. — Ce travail d'analyse fera l'objet des chapitres qui vont suivre, consacrés à chacun des auteurs qui ont traité ce sujet.

Pourquoi, de ce récit primitivement traité sous forme de nouvelle par l'Espagnol Montalván, ses imitateurs ont-ils fait une pièce de théâtre? Pourquoi ce sujet n'a-t-il attiré aucun poète de génie? Pourquoi ces œuvres ont-elles eu dans le public si peu de succès? Cette donnée se nourrit-elle vraiment de vérité humaine? A-t-elle une portée universelle? ou n'est-elle qu'une variante curieuse d'un sujet dramatique connu, inépuisable — l'amour tragique? — La réponse à ces questions, préparée, étape par étape, au cours de cette étude, apparaîtra dans notre conclusion.

Le présent travail n'avait pas encore été traité : le recueil de nouvelles de Montalván, qui en est le point de départ, n'a guère inspiré d'études; la traduction de Cialdini méritait une confrontation serrée avec son original; les drames de Gryphius, Arnim, Immermann ont surtout été examinés jusqu'ici comme des œuvres relativement peu importantes dans l'ensemble copieux de leur production, comme des étapes souvent insignifiantes dans leur évolution artistique et morale. Sans dédaigner ce point de vue, il restait à montrer que l'adoption même du canevas imposait au poète des servitudes dont il s'est plus ou moins bien affranchi, — ce qui résout certaines difficultés ou incohérences qui ne s'expliquaient ni par l'esthétique de chacun de ces auteurs, ni par sa technique, ni par sa biographie, ni par ses lectures.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543514_0037

CHAPITRE PREMIER

LA NOUVELLE ESPAGNOLE DE MONTALVAN (1624)

Quelle est donc l'origine de ce thème?

En 1624, paraissait à Madrid un recueil de nouvelles dont l'auteur était le docteur Juan Pérez de Montalván. Celui-ci était alors, écrit son traducteur français, le sieur de Rampalle (1644), le « plus fameux écrivain de tous les Espagnols modernes » (p. 1). L'éloge est peut-être excessif; en fait, ses œuvres ont connu de nombreuses éditions en Espagne, elles ont été souvent traduites ou imitées à l'étranger. Elève de Lope de Vega, il a écrit, après la mort de celui-ci, un panégyrique du maître avec des éloges en vers dus à cent cinquante poètes contemporains. Comme Lope, c'est, avant tout, un homme de théâtre : la liste de ses œuvres dramatiques — très longue, même sans compter certaines dont la paternité reste douteuse — comprend environ soixante-dix *comedias* traitant les unes d'amour, les autres de sujets édifiants, dans le genre des *autos sacramentales*, en honneur sur la scène espagnole d'alors. Citons, dans le premier groupe, *Los Amantes de Teruel*, la plus fameuse, ainsi que : *Como amante y como honrada*, *Como se guarda el honor*, *Despreciar lo que si quiere*, *La Mas Constante Muger*, etc. — dans le second groupe : *San Antonio de Padua*, *Santa Maria Egypciaca*, *El Nazareno Sanson*, etc. Les nouvelles de Montalván se ressentent de cette activité théâtrale : elles prennent souvent l'allure d'une transposition narrative de *comedia;* leur thème principal est l'amour, et elles ont, en général, un caractère édifiant.

Ses contes et récits parurent dans deux recueils souvent réimprimés : le dernier, de 1633, a pour titre : *Para todos : exemplos morales humanos y divinos* (Huesca) ; le premier, qui contient l'histoire de Teodoro (Cardenio) et de Lucrezia (Célinde), s'intitule : *Sucessos* (sic) *y prodigios de amor en ocho novelas exemplares* (Madrid 1624) et a eu dix-huit rééditions dont la dernière aussi tard que 1780 (deux réimpressions modernes 1847 et 1854) ; il fut traduit en italien, en français, en anglais. Il se compose de huit récits relatant des événements (*sucesos*) extraordinaires et surtout des victoires et des miracles (*prodigios*) produits par un amour exceptionnellement ardent. L'ouvrage se rattache donc à ces histoires d'amour dont le *Décaméron* de Boccace offre le type le plus illustre; Montalván, d'ailleurs, mentionne Boccace dans son *prologo* (p. 7), — mais c'est pour se défendre d'avoir voulu l'imiter, non plus que tout autre auteur étranger.

Les pages d'introduction de l'édition espagnole et les dédicaces des huit nouvelles indiquent dans quel esprit celles-ci ont été conçues : intéresser le lecteur tout en lui donnant une leçon morale. Aussi bien, Montalván est-il docteur en théologie et membre de la confrérie des prêtres de Madrid. Page 3 : maître Sebastian de Mesa donne son approbation par mandat du seigneur vicaire de la ville de Madrid; il n'a, dit-il, rien trouvé de contraire à notre sainte Foi catholique et aux bonnes mœurs. Page 4 : Lope de Vega Carpio lui-même reprend cette formule et y ajoute que l'ouvrage contient des avertissements salutaires pour tous les âges de la vie et qu'il n'est pas inférieur à Cintio, Bandelo (*sic*) et Boccace. Lope se couvre de l'autorité d'Horace : *Ficta voluptatis causa sint proxima veris* (*Art poétique*, v. 338). — Chaque récit est dédié longuement à un personnage illustre; la dédicace du second (celui que nous étudions) s'adresse à l'évêque de Zamora. Il s'agit donc bien de contes moraux où les exhortations à la vertu et les dénouements conformes aux conventions sociales rachètent les peintures, d'ailleurs discrètes, d'une passion fougueuse, parfois déréglée. L'ouvrage se termine par : *Laus Deo beatæque Virgini Mariæ, sine macula originalis culpæ conceptæ. Sic Ecclesia, veritas et pietas.*

La lecture de ces huit « nouvelles exemplaires » confirme ces présomptions : il s'agit toujours d'amants passionnés que les circonstances séparent et qui luttent pour surmonter tous les obstacles. Certaines données de notre nouvelle se répètent, sans grand changement, dans d'autres récits du recueil. Dans la première nouvelle, par exemple (*La hermosa Aurora*), la fille d'un monarque, exilée par son père dans une île, s'éprend d'un naufragé, fils du roi de Pologne; ignorant qui il est, elle a honte de son sentiment pour cet inconnu qu'elle croit de basse extraction; elle aimerait mieux mourir que de l'épouser. Le jeune homme s'étant permis, un soir, d'aller la voir dans sa chambre et de lui baiser la main pendant qu'elle dormait, elle se met en colère : Vous avez, dit-elle en substance, voulu préférer votre curiosité à ma réputation. L'honneur d'une dame est chose sacrée et ne doit jamais être mis en péril. Ce respect des convention sociales se manifeste encore dans l'obéissance que la princesse témoigne à son père, dont elle désapprouve pourtant en secret les ordres rigoureux et injustes. Nous retrouverons ces traits dans notre deuxième nouvelle. Dans la troisième (*El embidioso castigado*) deux hommes aiment la même femme; l'un d'eux commet vis-à-vis de l'autre une véritable trahison (cf. Valerio), dont celui-ci cherche à se venger. — L'héroïne est la plus belle et la plus riche fille de la ville (cf. Narcisa), elle commence par aimer un homme, puis s'éprend d'un autre; (dans la 2e, Narcisa aime d'abord Teodoro, puis Valerio). Incident nocturne : dans l'obscurité, Stella prend Carlo pour Alfredo, et le quiproquo se prolonge et se complique (dans la 2e, Narcisa confond, de nuit, Valerio et Teodoro). Carlo est une tête chaude, il met facilement l'épée à la main, comme Teodoro-Cardenio. Stella introduit son amoureux dans sa chambre (cf. dans la 2e, la scène dans la chambre de Narcisa). Le héros est aimé de deux femmes; (même donnée dans la 2e nouvelle).

Dans la quatrième nouvelle : bataille entre deux rivaux devant la maison de la jeune fille; l'un d'eux est grièvement blessé, l'autre se réfugie dans un monastère (cf. Teodoro). — L'auteur blâme les passions « injustes et déréglées » : en effet, une veuve tombe amoureuse de son propre fils; de leur commerce incestueux, elle a une fille qu'elle élève. Ces deux jeunes gens

s'éprennent l'un de l'autre. Apprenant la vérité, il meurt de chagrin, elle entre au couvent (cf. Lucrezia).

Dans la cinquième nouvelle : l'héroïne aime un jeune cavalier contre l'avis de ses parents, qui lui reprochent de ne pas leur obéir aveuglément et l'accusent d'offenser le ciel et la religion (cf. Narcisa). — Le héros prend un faux nom et se fait appeler Cardenio (cf. le Cardenio de Gryphius). Se trouvant, de nuit, à la promenade hors de la ville avec un ami, il voit venir à eux une dame seule, le visage caché d'un grand voile; ils lui demandent, selon l'usage, si elle a besoin de leurs services (cf. la scène de la fausse Narcisa).

Dans la sixième nouvelle : deux amis se rencontrent dans l'obscurité; se prenant pour des ennemis, ils s'entretuent.

Dans la septième : à la suite d'un malentendu avec son amoureux, une jeune fille accepte d'épouser un autre prétendant; désespoir des deux amants quand le malentendu se dissipe (cf. Teodoro et Narcisa).

Dans la huitième : rivalité entre deux prétendants dont l'un est perfide, comme Valerio, l'autre sympathique, comme Cardenio; une jeune fille aime un jeune homme et en déteste un autre; un père refuse de donner sa fille à celui qu'elle aime. Il y a aussi un duel et une histoire de cadavre (une femme condamnée à voyager sur une barque à la dérive en compagnie du corps putréfié d'un de ses amis). Ces citations montrent l'homogénéité du recueil : la deuxième nouvelle, tout en manifestant une certaine originalité qui attire l'attention du lecteur, offre, dans son fond et dans sa forme, quantité d'analogies avec les autres récits de Montalván.

Avant d'en commencer l'analyse, il est nécessaire d'en dégager l'idée essentielle, car le récit, traité à la manière espagnole — que l'on songe aux *Nouvelles exemplaires* de Cervantès ou au roman si espagnol de Lesage, *Gil Blas*, ou tout simplement à *Don Quichotte* — est lent, sineux, les épisodes abondent, chacun ayant son piquant, chacun bouleversant la situation, tous placés sur le même plan, aucun ne paraissant l'emporter sur les autres; les personnages sont présentés avec une impartialité voulue, le lecteur se demande souvent quel est le héros principal, tant les comparses ont de relief et jouent un rôle parfois décisif. Ceci fait partie des procédés de l'auteur espagnol, qui s'efforce de ménager l'intérêt et d'exciter la curiosité du lecteur, depuis le choix du titre jusqu'au dénouement. Pour ne pas nous perdre dans ces méandres, prenons le récit à rebours et examinons d'abord le dénouement.

De ce point de vue, le dessein moral de Montalván, que nous pressentions en examinant les préambules et les autres récits, apparaît comme le plus catégorique, le plus religieux, le moins mondain de tout le recueil. Dans cette deuxième nouvelle, il ne s'agit pas de deux amoureux plus ou moins méritants, mais d'une vocation religieuse. Le jeune héros, Teodoro (Cardenio), après plusieurs expériences malheureuses, rentre en lui-même, reconnaît que tout, ici-bas n'est que vanité et se fait moine. De même, l'épisodique Lucrezia (Célinde) prend le voile. Ce n'est pas là un dénouement postiche comme en font certains nouvellistes qui, après s'être permis, dans le cours du récit, des scènes indécentes, suggestives ou simplement très mondaines, terminent, pour se faire pardonner, par une foudroyante punition des coupables ou une soudaine conversion édifiante du pécheur. Montalván, au contraire, garde du début à la fin un ton réservé qui contraste avec ce que certaines situations offrent de risqué, il ne s'appesantit pas sur les plaisirs de l'amour; ses héros sont presque toujours

inquiets, rarement calmes et satisfaits.. En outre, le texte est émaillé de sentences que le lecteur est visiblement invité à méditer; on songe à Sancho Panza, qui parlait toujours en proverbes; souvent, ces maximes sont imprimées en capitales pour mieux attirer l'attention. Beaucoup sont des axiomes sur l'amour, les sentiments des femmes; on y enseigne comment conquérir leur affection ou éviter de s'attirer leur haine. D'autres sont des leçons morales, exhortations au bien, mises en garde contre le péché. Certaines sont habilement enchâssées dans le contexte, offrant à la fois un sens général, universel, et un sens particulier qui se rapporte à un personnage, à une situation déterminée dans la nouvelle; aussi n'avons-nous pas cru devoir traduire chaque fois littéralement tout le passage, nous bornant à en détacher la pensée essentielle. En voici quelques exemples : P. 20 (il s'agit en fait, non de pages, mais de folios, c'est-à-dire de feuillets comportant chacun un recto et un verso) : la nature, le plus souvent, répartit ses dons sur plusieurs, au lieu de les accorder tous à un seul. — P. 21 : amour et jeunesse sont inséparables — le meilleur moyen, pour un homme, de se faire aimer dans une maison est d'y avoir des gens à sa solde qui se fassent ses avocats — les amoureux sont audacieux. — P. 25 : un homme qui se rend déplaisant à une femme avant de l'avoir possédée, comment la traitera-t-il quand elle se sera donnée à lui? — à défaut de mérite, on peut se faire bien voir d'une femme à force de prévenances. — P. 26 : menteur qui jure et aime. — P. 31 : un homme d'honneur ne doit pas pousser la prudence jusqu'au point où elle passerait pour couardise, — nous autres femmes, quand nous aimons vraiment, nous savons bien nous rencontrer avec nos amoureux quand nous voulons, — c'est un acte discourtois que d'entrer dans un lieu où l'on peut se rendre compte qu'on ne sera pas vu d'un bon œil. — P. 32 : notre sexe (le sexe faible) aime bien, d'ordinaire, les cadeaux. Ajoutons, p. 26, une longue maxime sur le comportement des femmes : on ne sait comment les prendre; quand un homme se fait leur serviteur, elles deviennent hautaines; s'il leur tient tête, elles s'indignent, etc. Les dernières pages sont une méditation chrétienne sur la mort.

Le personnage principal est Teodoro, et la nouvelle raconte par quelle suite d'événements extraordinaires (*sucesos y prodigios*) l'amour l'a amené à se faire moine. Cette histoire de saint — la seule du recueil — contient des miracles, des interventions surnaturelles, — ce qui ne se retrouve nulle part ailleurs dans l'ouvrage.

Teodoro (p. 20) est le modèle du jeune homme de bonne famille; il est venu à Alcalá faire ses études à la célèbre Université; on l'a surnommé « le galant » (*el galán*), sans doute — Montalván ne précise pas — parce qu'il est gentilhomme accompli, parfait homme du monde, cavalier impeccable vis-à-vis des dames. La nature l'a comblé : *riqueza*, *valor*, *ingenio*, *cortesia* et beauté physique. Pour ménager l'intérêt, Montalván affirme que son héros n'a aucun défaut : nous verrons plus loin que c'est inexact.

Teodoro (p. 21) tombe amoureux de Narcisa (Gryphius : Olympe), demoiselle possédant à la fois la beauté et la noblesse; le contexte oblige à comprendre : noblesse du sang et noblesse du cœur. Cette grande passion mènera le jeune homme, de péripétie en péripétie, jusqu'au cloître. L'habileté de l'auteur consiste à ne nous montrer d'abord aucun obstacle à l'union des deux amants. Teodoro a toutefois un rival, Valerio (Gryphius : Lysandre), de moins noble extraction, mais plus riche que lui; malgré la discrétion de

Montalván, qui ne veut pas froisser une partie de son public, nous croyons deviner que Valerio est d'origine roturière et que ses aïeux se sont enrichis dans quelque commerce lucratif. Le père de Narcisa ne veut pas lui donner sa fille. Mais Valerio excelle à se servir de son argent pour se concilier les faveurs de tous, il soudoie les domestiques de Narcisa et espère triompher malgré l'opposition du père. Ce curieux personnage, intrigant, sans scrupules, fastueux, sachant plaire aux dames, a beaucoup de relief quoique à peine esquissé; il sert de repoussoir à Teodoro. Montalván a su éviter de le rendre antipathique, ce qui eût compromis la vraisemblance d'une partie de son histoire.

Narcisa aime Teodoro et déteste Valerio; mais les deux hommes ignorent les sentiments de cette jeune fille très réservée. Teodoro a donc recours au moyen classique du mouchoir qu'il laisse tomber et qu'il remet à Narcisa, feignant de croire qu'il est à elle; le mouchoir contient un billet doux. Les deux amoureux, dès lors, se voient souvent, la nuit, causant au travers d'une grille (p. 22 *rexa* — esp. moderne : *reja*). Elle le prie de demander sa main à son père. Coup de théâtre : ce dernier rejette la demande du jeune homme parce que celui-ci passe pour être vif, emporté, toujours prêt à mettre flamberge au vent pour des raisons futiles. Son grave défaut, son péché capital, c'est la colère et elle causera une bonne partie de ses déboires. — Pourquoi n'en avait-il pas encore été question? Le jeune homme, depuis qu'il aime Narcisa, s'était amendé (p. 31) ; elle l'avait supplié, en pleurant, de ne pas l'inquiéter par ses fureurs bizarres, et il avait obéi. Mais l'opinion publique continue à le qualifier de bretteur, ce qui l'empêche d'obtenir la main de la bien-aimée. Pour ne pas s'attirer le ressentiment du jeune homme, les parents de Narcisa lui allèguent qu'ils ont déjà fiancé leur enfant (ce qui est faux) et qu'ils ne peuvent rompre leur promesse.

Teodoro, désespéré, va retrouver Narcisa (p. 22) et, en conformité avec son caractère violent, toujours prêt à battre en brèche les conventions sociales, il lui propose de l'épouser envers et contre tous. La réponse de Narcisa, au contraire, marque, en dépit de toutes les protestations d'amour, le désir de ne pas rompre en visière avec la société : elle aime Teodoro, elle aurait peine à admettre qu'on la marie sans la consulter; elle saura, au besoin, tenir tête à ses parents et prendre quelque résolution extrême (cf. aussi 8e nouvelle, p. 147) ; mais elle a toujours été une fille respectueuse, obéissante; elle demande formellement à son ami la permission de ne causer aucun chagrin à ses parents tant qu'elle n'y sera pas forcée. — Ce respect des lois sociales et morales caractérise Narcisa et sert de leitmotiv à toute la nouvelle.

Un deuxième incident, presque inutile ou mal exploité par l'auteur, semble vouloir démontrer la malechance de Teodoro ou plutôt la persistance avec laquelle le poursuit sa fâcheuse réputation de spadassin : dans une de ses stations nocturnes sous les fenêtres de Narcisa, il rencontre le frère de la jeune fille, lequel est aussi orgueilleux et batailleur que lui. (Il n'a d'ailleurs qu'un rôle accessoire et Montalván ne lui a même pas donné de nom; chez Gryphius : Viren.) Tous les torts sont de son côté : Teodoro s'efforce d'apaiser son interlocuteur par des paroles conciliantes; puis, ne voulant pas verser le sang du frère de sa bien-aimée, il commence à rompre; l'autre le traite alors de couard; le sang de Teodoro ne fait qu'un tour; il attaque, blesse grièvement son adversaire et doit se réfugier dans un monastère. Ce hasard malheureux confirme, bien que Teodoro soit innocent, la mauvaise renommée de celui-ci. L'incident,

suivant un procédé familier à Montalván, n'a pas les suites graves qu'il aurait dû entraîner : on s'attend à une brouille avec Narcisa, à une rupture plus complète encore avec les parents de celle-ci; en fait, le blessé guérit, se réconcilie avec Teodoro, et il ne sera plus question de cette affaire que page 31 où le jeune homme rappelle à son ex-amante qu'il a ménagé son frère et dégainé uniquement pour défendre son propre honneur.

Survient alors un troisième incident — un des plus caractéristiques de cette histoire — qui entraîne une cascade de quiproquos, de malentendus et de résolutions précipitées : (p. 23) Valerio soudoie une servante et s'introduit, une nuit, dans la chambre de Narcisa pour obtenir par ruse ce qu'il ne pouvait avoir par ses mérites; il se dissimule derrière les rideaux du lit. Elle vient dans sa chambre pour attendre Teodoro à qui elle veut jeter un billet (Montalván évite la situation scabreuse de la vierge qui se déshabille sous les yeux d'un homme). Elle voit surgir tout à coup une silhouette masculine; elle n'appelle cependant pas au secours, croyant que c'est Teodoro; mais les aboiements d'une petite chienne réveillent le frère de Narcisa qui arrive, l'épée nue, au moment où elle s'apercevait de son erreur sans toutefois reconnaître l'intrus. Valerio se sauve, le père et le frère de la jeune fille le poursuivent, se fourvoient et rencontrent Teodoro qui venait prendre des nouvelles de sa bien-aimée; ils l'assaillent de leurs épées, la police de l'Université arrive et conduit en prison Teodoro, victime, une fois de plus, de sa réputation de bretteur et, sans doute aussi, de « galant », mais au mauvais sens du mot.

L'imbroglio s'aggrave : le père et le frère de Narcisa jurent que c'est bien Teodoro qu'ils ont trouvé dans la chambre de la jeune fille; et cette dernière confirme leurs dires. (Le texte ici, page 23, est obscur; tout à l'heure, elle s'apercevait que l'inconnu n'était pas Teodoro; pourquoi change-t-elle d'avis une troisième fois? Il faut comprendre que, réflexion faite, elle croit avoir mal vu; puisque sa famille, poursuivant l'inconnu, a trouvé Teodoro, c'est bien — pense-t-elle — celui-ci qui était chez elle; en conséquence, elle l'accuse, ou le laisse accuser. C'est ainsi que nous proposons de réparer l'omission, certainement involontaire, de Montalván.) Le jeune homme qui, lui, est bien certain de n'avoir pas été dans la chambre de sa bien-aimée, attribue d'abord cette animosité générale au désir d'empêcher son mariage avec Narcisa. Or — nouveau coup de théâtre — la famille de la jeune fille se met à supplier, à sommer son amoureux de l'épouser : cette volte-face s'explique par la volonté de sauvegarder la réputation de la demoiselle; peu leur importe qui a été dans sa chambre et si l'acte a été consommé (le pudique Montalván esquive la question), l'essentiel est que Narcisa se marie pour qu'on puisse attribuer cette visite nocturne à son futur époux. Teodoro va-t-il profiter de l'occasion pour s'unir à celle qu'il aime? Ce serait mal connaître son caractère irascible: il se demande aussitôt quel est cet audacieux inconnu, il ne croit pas à une visite innocente, il conclut que Narcisa a un amant et il se refuse, dans ces conditions, à la prendre pour femme. A son tour, la jeune fille, offensée que son amoureux ait si mauvaise opinion d'elle, supplie son père de ne pas la forcer à épouser cet ingrat et proteste de son innocence. Alors intervient l'habile Valerio qui s'est tenu au courant : il envoie un billet au père de Narcisa pour lui révéler la vérité et lui offrir de réparer le tort qu'il lui a fait; on devine, bien que Montalván n'insiste pas, toute la rouerie du personnage qui est ainsi arrivé à ses fins. Le vieux père passe, cette fois, sur les origines douteuses du prétendant; il faut,

avant tout, sauver l'honneur de la famille. Il envoie chercher Valerio et le présente comme futur de sa fille, mais sans révéler à celle-ci le fin mot de l'histoire. Elle, croyant toujours Teodoro coupable ou inconstant, accepte comme époux (ou comme fiancé, le texte ne semble nulle part faire de différence entre les deux termes; p. 24 *y le casó con ella*) celui qu'elle abhorrait. (P. 24) Valerio ne veut pas que l'incident nocturne puisse faire tort à la réputation de sa femme et il fait savoir partout la vérité (toujours le souci du qu'en-dira-t-on). Narcisa apprend ainsi qu'elle avait accusé à tort son adorateur, et Teodoro, qu'il avait été injuste vis-à-vis d'elle. Tous deux se désespèrent.

L'épisode suivant n'a pas d'autre intérêt que de confirmer l'ardente passion des deux amants. Teodoro, toujours téméraire, se déguise en femme (travestissement familier au théâtre espagnol de l'époque) et s'introduit chez Narcisa pendant une absence de Valerio. Les premières paroles de la jeune femme expriment, une fois de plus, le souci qu'elle a de son honneur : sa réputation et sa vie, dit-elle, sont mises en péril par Teodoro; celui-ci ne fait qu'augmenter les craintes et les chagrins qu'elle endure déjà; elle le supplie de partir avant le retour de Valerio. Elle avoue toutefois que ses fiançailles lui ont ôté toute joie. En somme, elle voudrait éviter tout conflit avec sa famille et avec la société.

La réponse de Teodoro est assez complexe : il veut savoir si elle l'aime toujours; il prétend que Valerio l'a supplanté parce qu'il a eu de la chance; il fait appel à la pitié de la jeune femme; puis, son caractère tumultueux se manifeste : si Narcisa le torture, il fera, dit-il, des actes qui étonneront le monde et s'en ira finalement chercher la mort. Il veut dire, sans doute (comme le montrera la suite) qu'il s'abandonnera à son goût des coups d'épées et de la débauche, tout en essayant de se venger de Valerio et de sa femme.

Narcisa confesse, en sanglotant, que son amour pour Teodoro est enraciné dans son cœur; et elle lui promet, comme précédemment, de profiter de la première occasion pour s'unir à lui, dût sa réputation en souffrir. Le conflit atteint son point culminant : sacrifiera-t-elle son amour ou sa vertu?

Après la visite de son amoureux (p. 25), elle hésite, tiraillée entre plusieurs tendances, le souci de sa vertu, l'honneur de son mari (p. 25 — *el honor de su marido*), son affection pour Teodoro; elle pense mourir. — Montalván a alors recours au hasard. Teodoro est rappelé chez lui à Talabera (*sic*) pour affaires urgentes; Narcisa lui écrit aussitôt une lettre menaçante : elle semble croire que Teodoro veut maintenant la détacher de lui; elle lui reproche de la laisser seule à un moment où tant de craintes (et de sentiments contradictoires) la tourmentent; qu'il renonce à ce voyage! Sinon, c'en sera peut-être fait de la vie de Narcisa — ou peut-être sera-t-elle à un autre! — C'est un enfantillage d'amoureuse.

Teodoro part; son absence dure deux mois (p. 25) ; il écrit à son adorée deux lettres qui se perdent. Elle l'accuse aussitôt de ne pas daigner lui écrire; elle est vexée. Valerio, toujours perspicace, profite de la situation (Montalván n'explique guère comment une femme aussi accomplie que Narcisa peut se détourner d'une âme d'élite comme Teodoro pour s'éprendre d'un être moins délicat, moins raffiné, moins franc — comme l'est Valerio. Juge-t-il cette question accessoire? ou a-t-il si mauvaise opinion des femmes?). Valerio redouble de prévenances pour sa femme, elle en est touchée et se reproche en elle-même de préférer l'ingrat Teodoro à cet époux si dévoué. Ruminant ces

idées, elle en vient à croire que le jeune homme a cessé de l'aimer, elle se met en devoir d'extirper de son cœur ce sentiment funeste (p. 26) et fait si bien qu'en quelques jours, elle se trouve guérie et s'en félicite : ma passion, dit-elle, offensait le ciel, outrageait mon mari et mettait en péril ma réputation et ma vie (allusion probable au châtiment rigoureux des femmes adultères — ou à une vengeance possible du mari trompé) ; des amours secrètes, ignorées de tous, auraient rempli de remords sa conscience. Elle fait vœu d'aimer désormais son époux légitime. — On voit avec quel soin Montalván condamne l'adultère, même en pensée. Il ajoute cependant, non sans malignité, que le revirement de Narcisa s'explique aussi par l'absence de son amoureux. Loin des yeux, loin du cœur! Il y joint cette remarque, assez sensuelle au fond, qu'une femme préfère à un adorateur lointain un homme continuellement présent à ses côtés; (cf. idée analogue p. 145) l'interprétation ne laisse aucun doute si l'on songe que, page 26, la jeune femme est enceinte.

Ainsi, le drame tourne court, Montalván tranche le nœud gordien au lieu de le dénouer : Narcisa cesse brusquement d'aimer Teodoro. Ce qui démontre que le personnage principal est bien le jeune homme et que son adorée n'est qu'un instrument de la Providence. Il s'agit de mettre ce caractère bouillant dans une situation telle que sa passion l'entraîne à un crime horrible; il faut qu'après avoir été fou d'amour, il devienne fou de rage et altéré de vengeance. Toutefois, Montalván est trop habile conteur pour ne pas justifier de son mieux la volte-face de Narcisa.

Teodoro revient. Tout le monde lui vante l'union parfaite et la félicité complète des deux époux. Narcisa refuse de le recevoir. Il se désespère, reproche à la bien-aimée sa versatilité. Il exprime sur les femmes (p. 26) une opinion très défavorable : si on cède à leurs caprices, elles deviennent hautaines; si on leur résiste, elles vous haïssent, etc., bref, elles ne sont jamais contentes. Les termes importent peu : ils expriment surtout le désespoir forcené du jeune homme.

Narcisa étant enceinte, Valerio décide de grandes fêtes pour célébrer ses noces (p. 27). L'auteur se complaît à décrire le costume et la coiffure de la jeune épouse. Cette dernière voit Teodoro dans l'assistance et s'attendrit, non d'amour, mais de pitié. Le jeune homme est, en effet, dans la situation du Beau Ténébreux; il se réfugie dans la solitude et exhale ses souffrances en une longue poésie. Puis il revient à la fête où s'organise un tournoi littéraire, une joute d'esprit à la mode de l'époque : chaque concurrent imagine une devise spirituelle subtile, avec de savantes combinaisons et oppositions de mots. Montalván donne six devises différentes; la septième, celle de Teodoro, vaut à celui-ci le premier prix; se comparant à Roland furieux, devenu insensé par amour, il dit (cf. p. 29-30) :

Otro Orlando verá el mundo,
pues perdiendo el bien que pierdo,
fuera locura se cuerdo.

(Ce serait être insensé que d'être sage.) La traduction française de Rampalle donne un assez bon équivalent de la « pointe » :

Perdant le plus cher de mes biens,
je suis un insensé si je ne le deviens.

Selon l'usage, Teodoro dépose le prix entre les mains de la dame qu'il choisit — c'est Narcisa — et il éveille la compassion dans le cœur des dames, l'envie dans l'âme des cavaliers; Valerio, en particulier, en prend ombrage, bien qu'il ne puisse douter de la fidélité et de la loyauté de son épouse. — A cette fête est mentionné pour la première fois le nom de Lucrezia (Célinde) qui aime Teodoro.

L'auteur nous lance à nouveau sur une fausse piste : Narcisa s'est attendrie à la vue de son ancien soupirant, Valerio est jaloux de lui. Teodoro est le triomphateur de la fête; il devrait tirer quelque avantage d'une troisième entrevue avec Narcisa; va-t-il l'amener à oublier ses devoirs d'épouse? La tendance du recueil s'y oppose; le moment est d'ailleurs venu pour l'auteur de pousser son héros au désespoir et au péché. Teodoro profite d'une nouvelle absence de Valerio pour soudoyer les domestiques de son épouse et pénétrer jusqu'à celle-ci. Elle lui dit aussitôt qu'il n'aurait pas dû entrer dans une maison où il était mal vu; non seulement elle ne l'aime plus, mais elle le déteste parce qu'il menace sa vertu; or, elle veut rester une femme honnête; elle adore son époux, qui le mérite; et elle prendra toutes les mesures nécessaires pour empêcher ce jeune fou de porter atteinte à sa réputation; elle le menace de se tuer s'il ne la respecte pas. Amour et devoir sont à l'unisson dans son cœur : en aimant son mari, elle peut vivre en paix avec la société, sans passion coupable, sans secret déshonorant; car les héros de ce récit ne veulent pas seulement être vertueux, ils veulent encore le paraître et sauvegarder la bonne opinion qu'on a d'eux.

Teodoro (p. 31) exhale longuement sa déception : il avait cru que Narcisa pouvait avoir conservé son amour pour lui, bien dissimulé au fond de son cœur; il voit qu'il s'est trompé. L'ascendant qu'elle avait pris sur lui avait amélioré son caractère, maîtrisé son humeur batailleuse; il n'en sera plus de même à l'avenir; c'est par amour pour elle qu'il n'a pas encore tué Valerio, lequel a usé de moyens déloyaux pour arriver à ses fins. Ce qui offense Teodoro, ce n'est pas tant, dit-il, l'amour qu'elle a pour son mari que son souci évident de vexer son ex-adorateur. Eh bien! puisque désormais il ne peut que l'importuner et l'outrager, il l'importunera et l'outragera de façon telle qu'elle aura lieu de penser souvent à lui. Sur ces paroles menaçantes, il se retire.

De ce jour, il change du tout au tout sa manière de vivre : il se remet à faire, comme autrefois, des excentricités, se rend redoutable à tout ceux qui l'approchent, accable Narcisa de mille outrages. Le discret Montalván ne précise pas ces vilaines actions; écrivant un récit édifiant — presque une vie de saint — il évite de décrire des péchés qui pourraient troubler des âmes faibles de lecteurs; de plus, là n'est pas l'essentiel de son récit; après avoir montré par quel enchaînement de malheurs son héros sombre dans le désespoir et la débauche, il passe très vite sur cette période honteuse.

Toutefois, le péché va s'incarner pour Teodoro en une femme, Lucrezia, sorte de Marie-Madeleine. Elle l'aime depuis longtemps (p. 31) elle l'admire au tournoi poétique, les désirs s'éveillent en elle, la jalousie de le voir encore si amoureux de Narcisa augmente sa passion; et quand il change de conduite (p. 32 — l'éd. 1628 porte, par erreur, 23), elle croit son amour pour Narcisa fini et se détermine à lui écrire, soi-disant comme amie d'une dame qui aime Teodoro et voudrait lui parler. — Malgré la discrétion de Montalván — qui raconte, ne l'oublions pas, l'histoire d'une future sainte — le portrait de

Lucrezia ne peut être que celui d'une courtisane : elle s'écarte de l'attitude réservée d'une femme honorable en envoyant une déclaration non équivoque à celui qu'elle aime; je désire, dit-elle en somme à Teodoro, non pas votre fortune, mais votre personne; toutefois, elle ajoute aussitôt que les femmes aiment les cadeaux. Autre détail : Teodoro, dit-elle, doit connaître sa maison (probablement comme toute la ville la connaît). Enfin, Montalván a un euphémisme charmant : il la qualifie d'inconstante. Alors qu'il n'a pas appliqué ce terme à Narcisa, pourtant singulièrement versatile, il en affuble Lucrezia dont les changements d'humeur et d'amant s'expliquent sans doute par les nécessités du métier. D'ailleurs, tout en servant de repoussoir à Narcisa, elle est belle et séduisante comme elle.

Teodoro accepte cet amour. Même dans cette aventure équivoque, son caractère chevaleresque se fait jour : allant voir la jeune femme, il trouve dans la rue des musiciens qui chantent une chanson satirique à l'adresse de la belle au cœur changeant; il intervient d'abord avec modération (Montalván le disculpe le plus qu'il peut) ; puis, quand ses adversaires, ne l'ayant point reconnu, s'avisent de l'attaquer, il se défend avec vigueur et les met en fuite. Du coup, Lucrezia est toute à lui et il déclare se féliciter d'avoir pu lui rendre service.

Elle se confesse : elle a un amant, ou plutôt un protecteur, Andronio, homme âgé, honorable, qui vient chez elle en secret et lui donne deux mille écus par an. Elle romprait bien avec lui, mais elle lui a de grandes obligations et ne voudrait pas y répondre par l'ingratitude; comme il vient peu souvent et la traite avec respect, elle demande au jeune homme s'il accepte cette situation et s'il supportera de la voir adorée et servie par d'autres hommes; en revanche, elle met à ses pieds sa personne et sa fortune. — Teodoro est en passe de devenir une sorte de Monsieur Alphonse.

Ce péché va en entraîner un autre (p. 34), le péché mignon de Teodoro, la propension à tirer l'épée. Andronio les surprend, il gifle Lucrezia (le mépris pour la femme entretenue!). Teodoro, toujours chevaleresque, s'irrite et passe son épée au travers du corps du bonhomme. Puis, il ordonne à la jeune femme de faire un paquet de ses bijoux et de se sauver avec lui (car il ne se fait aucun scrupule d'échapper à la justice des hommes). Andronio mourant lui adresse alors une prière : que Lucrezia reste chez elle! et vous, Teodoro, faites-moi transporter dans ma maison; vous direz que vous m'avez défendu contre des agresseurs inconnus; je pourrai ainsi vous disculper, recevoir les sacrements, mourir en chrétien et laisser une réputation sans tache. — Cette noblesse de sentiments cache quelque hypocrisie : cet homme âgé (autant d'années que Lucrezia et Teodoro réunis — p. 33) entretient une jeune femme à l'insu de sa famille et de ses amis; il serait déshonoré (toujours le souci du qu'en-dira-t-on) si le public découvrait la vérité; et Teodoro lui rend un grand service en lui permettant de dissimuler son indignité. Montalván n'a garde d'insister sur ces dessous : à le lire, on dirait que le mourant et son meurtrier font assaut d'héroïsme et de grandeur d'âme. — L'incident n'a pas de suites; Teodoro n'est pas inquiété; mais il se détache de Lucrezia qu'il méprise, il se remet à aimer Narcisa et veut tuer son époux. Après cette vengeance, il s'enfuira, pense-t-il, en Flandre, loin de ces deux femmes; il n'a nullement l'intention de mourir d'un chagrin d'amour. Montalván semble croire que son héros est arrivé au comble de l'infamie et que, de tous ses

crimes, l'assassinat de Valerio serait le pire. Le ciel, dit-il, va intervenir pour lui dessiller les yeux.

Une nuit (p. 34), il est à l'affût, guettant l'arrivée de Valerio pour le tuer quand il voit sortir de la maison de Narcisa une femme voilée. En Espagnol chevaleresque, il lui offre ses services (à contre-cœur, précise le texte) ; à cette époque, en effet, une dame seule en pleine nuit courait quelques risques dans les rues. Elle s'éloigne d'un pas si rapide qu'il a peine à la suivre; mais il l'accompagne par courtoisie, et aussi par curiosité; enfin, voyant qu'elle ne veut ni parler ni se dévoiler, il lui demande s'il peut lui être utile en quelque manière, car il a une affaire importante (le meurtre de Valerio).

L'inconnue (p. 35) prend la parole : elle voit bien que Teodoro aime une autre femme (Lucrezia) puisqu'il n'a même pas reconnu sa chère Narcisa. Ayant appris qu'il lui était infidèle, elle est sortie pour se suicider de désespoir puisqu'elle a perdu son amant et qu'il lui faut subir un époux abhorré. Elle a feint de haïr son amoureux, mais c'était pour éprouver sa constance.

Teodoro la suit alors jusqu'à une maison en ruines. Il se demande s'il a vraiment affaire à Narcisa, la connaissant pour personne vertueuse, incapable de parler et de se conduire comme le fait l'inconnue; mais l'amour et la jalousie l'aveuglent. Il fait à la jeune dame une déclaration enflammée et la dévoile de force : il aperçoit alors, non le visage de Narcisa, mais une « image de la mort » qui le menace de sa faux et l'enlace de ses bras desséchés. Il s'évanouit.

Cet épisode, un des plus marquants, soulève bien des difficultés. L'idée essentielle de Montalván est claire : c'est là un *memento mori;* à la rigueur, une voix surnaturelle criant : « Pense à la mort! » aurait suffi. Montalván ne s'en satisfait pas, il veut exprimer de façon symbolique l'idée que l'amour sera funeste à Teodoro. Il fait donc apparaître le « simulacre » de Narcisa qui est, en réalité, la mort avec sa faux. Or, ce squelette armé ne figure pour ainsi dire jamais dans les légendes pieuses; le Dieu des chrétiens aurait envoyé à Teodoro un ange, un démon, un saint ou une sainte, peut-être un animal symbolique, mais non ce personnage allégorique. Cette innovation de Montalván sent l'influence des danses macabres, des *memento mori*, ces crânes en ivoire, rongés de lézards ou de serpents, souvent si artistiques au temps de la Renaissance, — ainsi que le goût du XVII^e^ siècle pour l'allégorie, si fréquente sur les théâtres (ballets, intermèdes, etc.) et dans les œuvres littéraires en général (cf. dans un autre ordre d'idées, la préciosité et la carte du Tendre). Molière, dans son *Don Juan* (avant-dernière scène) imaginera aussi un spectre en femme voilée, qui exhorte don Juan au repentir, puis se transforme et devient le Temps avec sa faux.

Mais admettons que le ciel, pour une fois, ait député un squelette à Teodoro pour le ramener dans le droit chemin; admettons que ce spectre ait pris l'apparence de Narcisa pour éloigner le jeune homme, empêcher sa rencontre avec Valerio et lui éviter ce crime; les paroles du fantôme n'en jurent pas moins terriblement avec sa mission céleste. Comment cette envoyée de Dieu peut-elle mentir à ce point et faire mentir Narcisa? Elle dit qu'elle, Narcisa, est jalouse de Lucrezia; c'est faux! Qu'elle déteste son mari; c'est faux! Qu'elle adore toujours Teodoro; c'est faux! Qu'elle songe au suicide (péché mortel) ; c'est faux! Ce fantôme est un tissu de mensonges et de passions coupables. Jamais un messager du ciel ne parle ainsi. A la rigueur, ce spectre aurait pu être un démon dont Dieu se sert comme d'instrument, sa fourberie travaillant involon-

tairement pour les desseins de Dieu (comme Méphistophélès dans le *Faust* de Gœthe), mais Montalván ne le donne à supposer nulle part. Son invention est donc incohérente, peu chrétienne et de mauvais goût.

Il a dû s'inspirer, soit de livres édifiants, soit de tableaux offerts en ex-voto dans certains sanctuaires et racontant en images quelque miracle, soit de récits colportés de bouche en bouche; l'Espagne a toujours été riche en données merveilleuses de ce genre. Le canevas, assez banal, de notre thème semble être le suivant : un homme se prépare à commettre un acte dangereux, répréhensible; un envoyé de Dieu intervient et l'en empêche; l'homme, le plus souvent, s'amende. L'apparition peut être un ange, ou une sainte, ou un revenant, sa défunte mère ou une femme qui l'a beaucoup aimé. Souvent, le personnage céleste, au lieu de se montrer dans toute sa gloire, se voile d'une apparence humaine et prononce des paroles à double entente, ce qui atténue le miracle et le rend plus plausible. La beauté de l'ange ou de la sainte a pu suggérer à Montalván l'idée de lui donner les traits de Narcisa, les seuls qui aient encore le pouvoir de dompter Teodoro. Ce choix de Narcisa a été encore dicté par une autre considération : on a parfois guéri des amoureux forcenés en leur montrant la bien-aimée dévorée par les vers du tombeau; c'est la méditation de la mort, pratiquée pendant des siècles de christianisme et symbolisée dans les portraits de mystiques par un crâne posé auprès du saint; si un beau visage vous séduit et vous égare, pensez au squelette qui se cache dessous! Le ciel a voulu montrer à Teodoro par avance ce que deviendra sa Narcisa quand elle mourra : un cadavre, un crâne décharné! Telle est bien l'idée essentielle de cet épisode, confirmée d'ailleurs par la suite. Ce sont les détails qui obscurcissent les intentions du ciel et déroutent le lecteur.

Vient ensuite l'épisode de Lucrezia et du mort qui parle. Dans cette même nuit, Teodoro, passant devant une église, entend du bruit à l'intérieur; il se figure que la peur lui cause des hallucinations et il rentre chez lui; il se demande alors s'il n'y avait pas réellement des voleurs dans le sanctuaire; son courage, son bon naturel reprennent le dessus et, malgré l'épouvante persistante que lui a causée l'apparition du squelette, il retourne protéger le saint lieu, car, en bon Espagnol, il est resté, malgré sa vie dissolue, chrétien dans l'âme. Il entre, trouve dans un caveau ouvert Lucrezia et, non loin de là, un mort adossé au mur. Il vient en aide à la jeune femme qui, sans lui, n'aurait pu sortir du tombeau. Aussitôt — second prodige de la nuit — le cadavre retourne prendre sa place dans la sépulture.

Les premières paroles de Lucrezia (p. 36) sont pour supplier Teodoro de la tirer de sa dangereuse situation; une femme malheureuse, dit-elle, ne peut plus vivre qu'avec ceux qui ne vivent plus (autre spécimen de langage précieux). Puis, elle lui confesse son aventure : désespérée de le voir devenu indifférent à son égard, elle a suivi des conseils d'amies, est allée trouver une magicienne pour lui demander un moyen de se faire aimer à nouveau de Teodoro. Après s'être fait prier, la sorcière lui révèle sa recette : avec le cœur du mort Andronio, qui l'a jadis aimée, composer un breuvage et le faire boire, dans du vin, à son amant. Lucrezia décide d'agir elle-même; elle circonvient un sacristain qui lui ouvre la chapelle mortuaire et l'aide à en tirer le cadavre, mais qui, à la vue de cette pourriture, s'enfuit épouvanté. Elle se dispose à ouvrir avec une dague la poitrine du cadavre quand celui-ci — nouveau prodige! — se dresse et l'apostrophe durement (p. 37) : « Es posible, ingrata,

que aun aqui no me perdonas el coraçon? » (Est-il possible, ingrate, que, même ici, tu n'épargnes pas mon cœur?). De même que Teodoro gardera toute sa vie dans sa mémoire l'image de Narcisa devenue squelette, Lucrezia n'oubliera jamais, dit-elle, cette vision du mort Andronjo se levant pour fuir la dague. Elle est bien guérie, ajoute-t-elle, de sa folle passion; et on peut en conclure que Teodoro, lui aussi, a cessé d'aimer et de haïr Narcisa et qu'il a renoncé à tuer son mari.

Ce mort qui parle et qui marche fait songer moins à un miracle chrétien qu'à une sombre histoire de revenants. On retrouve des éléments connus : l'opération magique qui exige souvent, selon la tradition, un ingrédient obtenu nécessairement par crime — le meurtre d'une personne chère — ici, c'est le cœur de l'homme qui a aimé Lucrezia. L'amour engendre l'amour : manger le cœur d'Andronio redonnera de l'amour à Teodoro; ce sont d'antiques croyances totémiques. Ce mélange d'horreur et de curiosité malsaine fait l'attrait de la sorcellerie en littérature. Autre élément : la violation de sépulture, thème favori des histoires horrifiantes, est peut-être (avec le cœur à manger) un écho lointain du vampirisme. Le mort qui se réveille, parle, bouge, puis se rendort, se retrouve aussi dans bien des récits; on prétend que certains morts ouvrent les yeux, serrent les poings, etc.; on connaît l'expression proverbiale « le mort qui se retourne dans sa tombe quand ses enfants se conduisent mal », peut être suggérée par des histoires d'enterrés vivants qu'on a retrouvés plus tard tout contorsionnés dans leur tombe (cf. aussi en appendice deux citations de Moschus par Gryphius). La leçon que reçoit Lucrezia est nette et fait pendant à celle qu'a reçue Teodoro : un amour insensé l'incite à commettre les pires crimes; elle viole une sépulture, profane un mort et veut se livrer à des opérations magiques. Prisonnière dans le caveau, elle risque à la fois le bûcher de l'Inquisition et la damnation éternelle. Dieu, dans sa miséricorde, lui envoie Teodoro qui la tire de ce mauvais pas. L'horreur de la situation — seule, la nuit, en face du cadavre décomposé de son vieil amant — et la méditation de la mort auraient pu suffire à la ramener au bien. Montalván a voulu mettre en action la formule : le péché qu'allait commettre Lucrezia est si horrible que les morts se lèvent pour l'en empêcher. Ajoutons que les lecteurs de l'époque étaient friands d'histoires à soulever le cœur ou à donner la chair de poule (cf. Bandello III 29, l'étudiant qui devait baiser un mort sur la bouche. III 30, les testicules desséchés d'un prêtre pris pour des figues et mangés par une fillette de treize ans).

Teodoro tire la leçon morale de cette double aventure : (p. 31) après l'apparition de la Mort, il rend grâces au ciel de l'avoir libéré d'un si grand danger et fait vœu de s'amender; son premier acte de chrétien repentant est de réparar sa négligence vis-à-vis du sanctuaire et d'aller, au péril de sa vie, mettre en fuite les voleurs supposés. Après le sauvetage de Lucrezia (p. 37), il se renferme chez lui plusieurs jours et médite mélancoliquement sur sa vie passée : le ciel, se dit-il, a voulu me faire penser que je dois mourir un jour, bientôt peut-être; à quoi bon me donner tant de tourment puisque Narcisa est perdue pour moi? Et quand elle m'aimerait à nouveau, qui sait si elle ne ferait pas comme Lucrezia? Celle-ci a vécu trois ans avec Andronio, et non seulement elle l'a trompé avec moi, mais elle a voulu lui arracher le cœur; qui me dit que le destin d'Andronio ne m'attend pas aussi? J'ai mis tout en péril, fortune, santé, le salut de mon âme. Le ciel a voulu me donner un avertissement, il faut que

j'en tienne compte. Il fait une confession générale (Montalvan semble suggérer que c'est de la bouche du héros ou de son confesseur qu'il tient tous les détails de l'histoire) et se retire dans un couvent de Franciscains, où il devient un saint. On affirme que Lucrezia a vendu ses bijoux et ses objets précieux pour se faire religieuse; elle a vécu désormais, craignant Dieu comme s'il n'y avait en Dieu nulle miséricorde, et se fiant à la pitié divine comme si, en Dieu, il n'y avait pas de justice; on reconnaît, à ce dernier trait, la subtilité habituelle de l'auteur. En outre, on remarquera que c'est par la crainte que les deux héros reviennent à la piété.

Y a-t-il quelques clartés supplémentaires à tirer du titre du recueil et de celui de la nouvelle? P. 37 « la vida que traigo no me promete sinon un lastimoso sucesso » (avec deux s) où le mot *suceso* qui figure en tête de l'ouvrage a son sens habituel de : conséquence, résultat bon ou mauvais (on pourrait l'interpréter : où l'amour peut conduire ceux qu'il possède). Plus riche est le commentaire du titre de la nouvelle (Montalván excelle à trouver des rubriques alléchantes : l'amitié infortunée, les cousins amants, etc). Pour la deuxième : *la fuerça del desengaño*; c'est le plus mystérieux. Mot à mot : la force, la puissance du désabusement, du détrompement (traduction de Rampalle, assez gauche : la raison destrompée). Il faut comprendre : dans quelle mesure celui qui s'est trompé, qui s'est laissé tromper, prendre au piège (de l'amour) peut-il être détrompé, se raviser, reconnaître son erreur? Une vingtaine de fois, ce mot ou un dérivé de même racine reparaît dans la nouvelle : p. 21, dans une poésie : *el amor enganno*; p. 22., Teodoro crie au frère de Narcisa avant de se battre avec lui : « Quiconque me juge tel (= couard) se trompe.» P. 23 : Narcisa voit un homme dans sa chambre, croit reconnaître Teodoro, puis s'aperçoit qu'elle *s'est trompé* (Montalván donne à penser que le titre pourrait signifier : erreur sur la personne, quiproquo). P. 24 : Teodoro berné se lamente que Narcisa n'ait pas attendu un jour, elle eût été *détrompée* de son erreur sur lui et Valerio. Dans la même page, Teodoro pénètre chez Narcisa, déguisé en femme, et celle-ci ne s'aperçoit pas d'abord de la *supercherie*. P 25 : Valerio a conquis Narcisa par *tromperie*. P. 26 : Teodoro revient de voyage et apprend que Narcisa aime son mari; les écailles lui tombent des yeux (*se desengaño*). P. 27 : la conquête de Narcisa par Valerio est qualifiée de conquête par *supercherie*. P. 31 : Teodoro dit à Narcisa qu'il aurait pu *se tromper* et prendre la froideur de Narcisa pour une habile comédie de femme éprise de lui. P. 33 : Lucrezia déclare à Teodoro qu'elle ne veut pas le *tromper* sur sa véritable situation. Même page : Lucrezia *guérit* Teodoro de son amour pour Narcisa (*desengañalle*). P. 34 : apparaît enfin le sens véritable, profond : le ciel veut ouvrir les yeux de Teodoro (*desengaño*). P. 36 : les magiciennes sont habiles en *tromperies*. P. 37 : je vois en Lucrezia, dit Teodoro, un *desengaño tan claro*; elle a cessé d'aimer le jeune homme. P. 38 : le *desengaño* reparaît avec son sens spirituel : Teodoro a compris que tout, ici-bas, n'est que vanité et il se tourne vers le ciel; c'est l'histoire d'une conversion que Montalván a voulu conter. On voit avec quelle subtilité il fait revenir le mot du titre pour le justifier, égarer le lecteur et enfin l'éclairer.

Une dernière question se pose : cette nouvelle, écrite par un homme de théâtre, destinée à fournir matière en Allemagne à plusieurs pièces de théâtre, que vaut-elle comme canevas théâtral?

Elle semble toute proche de la « comedia » d'amour ou du « mystère »

pieux; bien des épisodes évoquent les procédés de la scène; la première entrevue de Narcisa avec Teodoro, où les deux amants exhalent leur douleur de ne pouvoir s'épouser, ferait une exposition; le quiproquo provoqué par Valerio dans la chambre de Narcisa remplirait tout un acte et tiendrait en haleine le spectateur par ses cascades de coups de théâtre; Teodoro en costume de femme venant faire à Narcisa des reproches et des menaces ferait pendant à la première entrevue; le tournoi poétique offrirait un bon intermède; la troisième entrevue Teodoro-Narcisa est, comme les deux autres, à moitié écrite en dialogue, les tirades des deux amants sont toutes prêtes. Très scéniques seraient encore la rencontre entre Lucrezia, Teodoro et Andronio, le soufflet, le duel, la tragique conversation entre Andronio mourant et son meurtrier. Enfin, la vision de la Mort et celle du cadavre ambulant eussent été impressionnantes au théâtre. Montalván, dramaturge éprouvé, prend plaisir à raconter ces épisodes comme s'il les voyait se dérouler sur les planches; ou préparait-il déjà, dans sa nouvelle, les linéaments d'une pièce qu'il se proposait d'écrire?

Quatre épisodes attirent, dans ce canevas, l'attention d'un homme de théâtre : Valerio dans la chambre de Narcisa, le meurtre d'Andronio, le squelette, le mort ambulant. N'y a-t-il pas surabondance de matière? De plus, ce sont des « scènes à effet » qui usent de procédés extérieurs; les situations extraordinaires, les décors, la machinerie n'y tiennent-ils pas plus de place que la psychologie? Autre inconvénient : l'histoire se compose de deux aventures indépendantes, celle de Teodoro et celle de Lucrezia. On pourrait, à la rigueur, supprimer toute la partie concernant cette dernière, la remplacer par la formule : « Teodoro se débaucha », et rien ne serait changé au sens du récit et à son dénouement. Est-ce du remplissage? (cf. dans la troisième nouvelle, l'épisode nettement postiche de Lucinde). On peut admettre que Montalván a trouvé l'apparition de la Mort trop fugitive, et la conversion du héros trop rapide. Il a cru devoir redoubler le coup, faire voir à Teodoro deux miracles pour un dans la même nuit. Etant déjà dans l'horrible, il a ajouté à son squelette un cadavre putréfié. Pour justifier cette dernière invention, il encastre, suivant un procédé cher aux Espagnols (cf. dans *Don Quichotte*, les deux nouvelles insérées dans la première partie) un récit épisodique dans l'histoire principale. Lucrezia, amoureuse délaissée, va demander un philtre à une sorcière. Montalván est certain qu'une donnée de ce genre plaira au lecteur et le disposera à l'indulgence. Le défaut est que Lucrezia répète Teodoro; c'est le même canevas : péché, évocation de la mort, conversion miraculeuse. La soudure est habile : Teodoro sert de lien entre deux femmes. Mais ce n'est qu'une soudure : les deux actions restent indépendantes; Lucrezia ne fraie pas avec les autres personnages, et ceux-ci restent à l'écart de l'aventure de Lucrezia. Que l'on compare à l'*Andromaque* de Racine, où l'attitude de l'héroïne réagit sur les trois protagonistes! L'optique du théâtre risque d'aggraver ces répétitions et ce défaut de cohésion.

Un autre souci de Montalván est de ne pas rendre antipathiques ses personnages : Teodoro est un coléreux et un débauché, Narcisa une femme volage, Lucrezia une courtisane affolée par un amour sincère, Andronio un vieux beau et Valerio un fourbe. Il serait facile de les peindre tous sous un jour odieux. Or, Montalván a d'infinies délicatesses pour justifier les emportements de l'un, la versatilité de l'autre, l'hypocrisie d'Andronio, la folie criminelle, presque sadique, de Lucrezia, les intrigues de Valerio. Peut-on

faire un drame uniquement avec de braves gens? Montalván, enfin, abuse des hasards, des « fâcheux concours de circonstances »; nous avons essayé de mettre en relief notre idée que c'est le caractère du héros qui détermine sa destinée; en réalité, chez notre auteur, on a trop souvent l'impression que Teodoro a eu, peut-être, tout simplement, la « guigne »; nous croyons que ce serait défigurer la pensée de Montalván; mais, comment un dramaturge se tirera-t-il de tous ces traquenards? Tel quel, le récit, très espagnol, avec sa fougue passionnelle, ses héros bouillants, ses héroïnes emportées, son souci de l'honneur, respire une réelle piété, un peu sombre, un peu craintive où manquent la douceur, le pardon des injures et un amour souriant pour Dieu et les saints.

CHAPITRE II

LE TRADUCTEUR ITALIEN DE LA NOUVELLE ESPAGNOLE : BIASIO CIALDINI (1628).

Le traducteur italien a eu, vis-à-vis de l'original, quelques réactions personnelles qui modifient le caractère du récit. Biasio Cialdini — c'est son nom — annonce, en effet, « a chi legge » : « Queste, se non sono totalmente mie, sono almeno totalmente vestite del mio. »

Sa traduction est, en fait, une adaptation — à l'usage du public italien, alors friand de littérature espagnole. Le mot *sucessos* du titre a dû lui paraître obscur ou peu utile; il le supprime et se borne à *prodigi d'amore*, ce qui met l'accent de la deuxième nouvelle sur les faits prodigieux qu'elle contient. Il italianise le nom de l'auteur et l'appelle Montalbano. Il dédie le tout à l'illustrissime Rinaldo Rinaldi. Il supprime les indications officielles espagnoles (taxe, errata, privilège, approbations et censures), mais aussi trois poésies dont une de Lope de Vega à Montalván, et le *prologo*. En revanche, il donne une préface de son éditeur Cristoforo Tomasini, qui fait l'éloge du livre, de l'auteur, du traducteur et de l'illustre Rinaldi. Il y joint son avis au lecteur. Chaque nouvelle espagnole était dédiée à un personnage important : Cialdini supprime les dédicaces, mais place en tête de chaque récit un résumé (*argomento*) succinct, assez obscur, destiné à exercer la curiosité du lecteur plutôt qu'à indiquer les faits essentiels. Enfin, il passe sous silence la formule latine qui termine le recueil de Montalván. A-t-il trouvé prématurée cette affirmation de l'Immaculée Conception, alors discutée? Ou préfère-t-il éviter de transformer ses « prodiges d'amour » en lecture édifiante? Le tout paraît à Venise, important centre d'édition.

Dans la seconde nouvelle, il coupe, avec un évident mépris pour la couleur locale, tout ce qui sent par trop l'Espagne et ne saurait, par conséquent, intéresser ses lecteurs italiens (Gryphius aggravera encore cette tendance : son drame se passera en Italie, ou plutôt nulle part). Montalván commence par une véritable notice historique sur la ville d'Alcala (cf. les autres nouvelles. Par ex.: la 3e, Séville; la 4e, Madrid; la 5e, Salamanque; la 6e, Tolède;; la 7e, Avila) ; Cialdini saute tout le passage. — P. 25-26, voyage de Teodoro à Talabera; il supprime ce nom p. 64-65. — P. 27, le mariage solennel de

Valerio et de Narcisa doit avoir lieu à un ermitage (*ermita*) nommé Santa Marial del Bal; Cialdini (p. 70) transforme l'ermitage en temple (*al Tempio*), car il aime les termes pompeux. — P. 23 : quand éclate la rixe entre le père et le frère de Narcisa et Teodoro, arrive la police de l'Université (*la justicia de la Universidad*) ; Cialdini, p. 59 : *la guardia della Città*, qui laisse perdre ce détail d'organisation universitaire. — Mont., p. 38 : Teodoro se retire dans un couvent situé hors des murs d'Alcala et revêt l'habit du glorieux père Saint François (d'Assise) ; Cialdini, p. 90; *si tranferí ad un convento di Religiosi scalzi.*

Cialdini dédaigne les indications précises de temps : Mont. p. 24, Teodoro dit avoir aimé Narcisa pendant six ans. Ciald. p. 62 omet ce chiffre important. — Mont. *ibid.* précise : « *una tarde* ». Ciald. *ibid.* ne traduit pas. — Mont. p. 30 : *por unos dias.* Ciald. p. 72 ne précise pas la durée, même approximative, de l'absence de Valerio. — Mont. p. 32 : Lucrezia donne rendez-vous à Teodoro « *despues de la onze* ». Ciald. p. 76 : *all' hora che più la scorgerete con la densità delle tenebre padrona del nostro emisfero.* — Mont. p. 34: Andronio meurt *dentro de ochos dias.* Ciald. p. 81 : *morto già Andronio.*

Montalván entremêle son récit de poésies spirituelles quintessenciées; Cialdini les goûte peu, ou ne croit pas qu'elles puissent plaire à son public italien, ou les juge trop difficiles à rendre par des poésies italiennes équivalentes. Il les supprime donc : Mont. p. 12, poésie « Divina causa » (cf. Ciald. p. 55) non traduite. — Mont. p. 27-29 : Teodoro, apprenant le mariage de Narcisa, se retire dans une solitude et exhale sa douleur en une longue chanson; Cialdini p. 70 se borne à un résumé. — P. 29-30 : Montalván cite textuellement toutes les devises des concurrents de la joute poétique; Cialdini p. 71 ne traduit que celle de Teodoro — en vers italiens. — P. 32, Montalvan, amateur de riches costumes, détaille celui de Teodoro; Cialdini, p. 76, supprime. — Mont. *ibid.* une longue poésie satirique sur la versatilité des femmes sert de sérénade (ou de charivari) à l'adresse de Lucrezia. Cialdini coupe.

Il ne le fait nullement pour économiser le papier : les 38 pages in-8° en caractères serrés de l'édition italienne, valent bien les 34 pages in-4° en gros caractères de l'édition espagnole. Cialdini délaye souvent la concision de l'original; il aime les phrases redondantes, les expressions poétiques, le style pompeux (qui semble avoir agi sur Gryphius). Voici quelques exemples : Mont. p. 20, *estudiar.* Ciald. p. 54 : « per raffinare ' l suo talento con l'esercizio della virtù ». A un proverbe sur l'amour (amour et jeunesse vont de pair), Cialdini (*ibid*) ajoute : « per decreto irrevocable del Cielo ». Mont. p. 21, un cavalier nommé Valerio « servait » Narcisa (*servia*). Ciald. p. 54 : « con un lungo a affetado servaggio si faceva conoscere amante pur di costei... »

Cialdini insiste plus que Montalván sur la passion de Narcisa, sur son esprit d'indépendance, son envie de se révolter contre la tyrannie de ses parents, son horreur du mariage qu'on veut lui imposer; il atténue, chez la jeune fille, le sentiment du devoir, de l'honneur et des convenances. Il fait dire à Narcisa, p. 57 : « già suggo il veneno (ici, une répétition de mots par inadvertance) sù le labbra di marito disamato e che mai potrà piacermi » (adjonction). — P. 58 il ajoute un proverbe : « Amore agevola ogn'impresa à donna risoluta. » — Il insiste sur la violence des sentiments qu'éprouvent les deux amants l'un pour l'autre, la haine chez Teodoro, le désespoir chez Narcisa. Il qualifie celle-ci de « Baccante d'Amore », expression qui n'est pas dans Montalván

et que Cialdini répète p. 87. — Ciald., p. 63, nouvelle adjonction significative : « E qual maggior' Inferno quanto il trovarsi continuamente à canto d'huomo non solo abhorrito, ma odiato? » — Par contre, p. 67, il insiste pour une fois, sur les remords d'une âme coupable, ajoutant de son cru : « Non, v'è tormento, che faccia contrapeso al martirio, con che si crucia ' l reato della propria coscienza... Supplicio bastevole à chi è d'onore dilicato. » — P. 90 : « quella *traboccante* passionne, che *troppo aspramente* mi trattava ». (Ici, les mots ajoutés par Cialdini sont soulignés.) Cialdini avait donc raison de prévenir son lecteur qu'il avait mis beaucoup du sien dans sa traduction. De plus, il imprime en gros caractères des sentences morales que Montalván avait jugé inutile de faire ressortir.

Certaines modifications, confrontées avec l'original, sont presque des contresens ; tout au moins risquent-elles d'amener le lecteur de l'Italien à des erreurs sur l'interprétation du récit. Mont. p. 22 : *desesperado*. Ciald. p. 56 : *pieno di mal talento* (plein de mauvaise intention, de rancune), ce qui change le caractère de Teodoro. — Mont. p. 22 : si on peut, dit Narcisa, marier une fille *sin que ella lo sepa*. Ciald. p. 59 : *senza il suo consenso*. — Mont. p. 23 : *ardid* (ruse). Ciald. p. 59 : *ardire* (oser). La nuance est importante pour définir Valerio : a-t-il agi par ruse ou par audace? — Ciald. p. 62 : *cessarono le persecuzioni di Teodoro :* les persécutions infligées à... ou par Teodoro ; Montalván ne prête à aucune équivoque p. 24 : *Dexaron con esto de perseguir a Teodoro*. — Ciald. p. 63 : *O mio bene!* dit Narcisa avec passion à son amoureux ; Mont. p. 24 : *Teodoro*, simplement. — Mont. p. 26 : Narcisa, cessant d'aimer Teodoro, commence à parler de sa *virtud*. Ciald. p. 69 : *condizione*. — Mont. p. 31, qualifie l'acte de Valerio de : *el falso medio*, que Ciald., p. 74, affaiblit en : *mezzi cosi violenti, e sproporzionati*.

Certaines omissions ne peuvent qu'égarer davantage le lecteur : Mont. p. 23, Teodoro, poursuivi l'épée à la main par le père et le frère de Narcisa, croit qu'ils veulent se venger de lui : « y conociendo a los dos, imagino, que sin duda por vengarse del passado disgusto intentavan aquel desatino » (= extravagance). Cialdini supprime. — Mont. p. 23, explique le retour de Valerio sur le théâtre de son méfait : « que muchas vezes sucede, que el mismo que ha hecho un delito buelve a informarse del sucesso ». Cialdini passe outre. — Cialdini p. 62 a remanié sans grande utilité la page 24 de Montalván ; les plaintes de Teodoro en espagnol, au discours direct, ont plus de vivacité et insistent sur sa souffrance ; Cialdini résume et appuie sur la résolution de Teodoro de s'éloigner, l'absence étant le meilleur antidote de l'amour. — Ciald p. 72, dit que Lucrezia s'est éprise davantage encore de Teodoro, le voyant *cosi grazioso*, et il omet une autre raison, d'un grand intérêt psychologique : *y tan amante de Narcisa*. Mont. p. 30. Pourquoi ne traduit-il pas l'apostrophe cérémonieuse de Narcisa à son ex-amant : *senor Teodoro* (Mont., p. 30) ?

Voici plus grave encore. Mont. p. 22 : Narcisa promet à Teodoro de faire même une folie (*locura*) si ses parents la contraignent à en épouser un autre ; mais, ajoute-t-elle, « pero mientras ellos no me hazen fuerça, no será razon darles pesadumbre » ; cette grave réserve, révélant le caractère obéissant et scrupuleux de l'héroïne, Cialdini la supprime et il tend à faire de Narcisa une Bacchante d'amour, ce qui rend moins explicables sa volte-face ultérieure et sa soumission aux conventions sociales. — Mont. p. 24, explique que le père

de Narcisa, ayant appris la vérité sur la visite nocturne de l'inconnu chez sa fille, se garde bien de tout dire à celle-ci « porque no tuviese ocasion de disculpar á Teodoro »; voilà pourquoi elle se laisse aller au désespoir et, croyant son amant volage, se résout à accepter Valerio comme époux. Or, cette explication fait défaut dans la traduction, ce qui rend incompréhensibles la conduite de Narcisa et une interprétation exacte de ses sentiments. — Mont. p. 24 : Narcisa avoue crûment qu'elle craint, si elle commet l'adultère, et pour son honneur, et pour sa vie (*y mi vida*). Cial. p. 63, ne traduit pas ce dernier mot, si suggestif. — Mont. p. 25 : grande était la vertu de la jeune femme et *el honor de su marido la refrenava;* ce souci des convenances sociales, qui entre en conflit avec son amour pour Teodoro, a disparu chez Ciald p. 64. — Enfin, et c'est le plus grave, toute la méditation finale de Teodoro, qui sert de morale à l'histoire, est mutilée de façon telle que le sens en est complètement changé. Mont. p. 37-38 : Narcisa, dit en substance Teodoro, est définitivement perdue pour moi. Puis les deux textes divergent : Mont.: et quand Narcisa m'aimerait, quelle confiance pourrais-je avoir en sa constance, voyant la conduite de Lucrezia? Celle-ci a vécu trois ans dans les bras d'Andronio, et non seulement elle l'a trahi, mais même elle a voulu lui arracher le cœur. Qui sait si le sort d'Andronio ne m'attend pas aussi? Je ruine ma fortune, ma santé et le salut de mon âme. Il faut que je change ma façon de vivre si je ne veux aboutir à une catastrophe. — Ce pessimisme misogyne, cette amertume désabusée sont mal rachetés par cette timide constatation pieuse : le ciel, sans doute, a voulu donner un avertissement. Teodoro se fait moine par dégoût du monde et non par amour pour Dieu. — Ciald. p. 90, change tout le raisonnement de Teodoro; celui-ci se borne à dire : je n'ai plus d'espoir d'être aimé de Narcisa. Aucune allusion à la conduite de Lucrezia vis-à-vis d'Andronio et au triste sort de celui-ci, sort qui attend peut-être Teodoro lui-même. Le Teodoro italien se borne à s'étonner de la témérité de Lucrezia (dans l'affaire du philtre) et se demande s'il pourrait désormais aimer une autre femme qu'elle? Plus aucune allusion au *patrimonio*, à la *salud*, à son *alma*. Il remercie simplement le ciel de lui avoir donné un délai pour se repentir et pleurer ses nombreux péchés. Cialdini supprime donc les amères constatations de l'original sur l'inconstance des femmes et leur cruauté pour celui qu'elles n'aiment plus, au profit de celui qu'elles aiment.

Telles étaient les difficultés, les incohérences auxquelles devait se heurter le lecteur étudiant la nouvelle espagnole au travers de sa traduction italienne.

CHAPITRE III

LA TRAGEDIE (TRAUERSPIEL) DE GRYPHIUS (1649?)

I

Gryphius a changé les noms des personnages : Teodoro devient Cardenio; Lucrezia, Celinde; Narcisa, Olympe; Valerio, Lysandre. Le frère de Narcisa s'appelle Viren. Le vieil Andronio devient un jeune guerrier, Marcellus. La sorcière est baptisée Tyche, le sacristain Cléon.

Autre observation liminaire : l'orthographe du XVII^e^ siècle est compliquée, souvent arbitraire, avec des lettres parasites, des majuscules ou des absences de majuscules peu justifiées, la ponctuation est surabondante ou insuffisante, coupant par un point la même phrase en deux tronçons ou, au contraire, donnant d'un trait des propositions que des virgules ou des tirets auraient dû séparer — le tout aggravé par les fautes d'impression, rend pénible la lecture du texte original. Un respect exagéré de la forme nous a paru inutile dans une étude purement littéraire : nous ne nous sommes donc fait aucun scrupule de moderniser orthographe et ponctuation; mais nous avons respecté les mots vieillis ou pris dans une acception périmée, la morphologie et la syntaxe du XVII^e^ siècle, quitte à ajouter entre parenthèses quelques explications pour le lecteur peu habitué à la langue de Gryphius.

Un premier problème est celui des dates. La publication du recueil espagnol est, avons-nous dit, de 1624, — la traduction italienne, de 1628, — la traduction française (qui ne semble d'ailleurs pas devoir entrer en ligne de compte), de 1644. La pièce de Gryphius paraît en 1657. Gryphius affirme que l'idée de mettre par écrit l'histoire de Cardenio et Célinde lui est venue pour la première fois à son départ d'Amsterdam, donc en 1647. On admet, en général, que le poète a écrit ses drames avant son entrée en fonctions à Glogau (1650). On peut essayer de serrer le problème de plus près : l'anecdote de la *Zauberliebe*, dans la première partie du *groszer Schauplatz jämmerlicher Mordgeschichte*, de Harsdörffer, rappelle en plusieurs points l'histoire de Célinde et de la magicienne; or, cet ouvrage a paru en 1649 (cf. en appendice

une confrontation des deux œuvres). Enfin, en traitant dans son drame le problème du mariage, Gryphius songeait sans doute aussi au sien qui est de janvier 1649; il a donc pu écrire ou terminer sa pièce aux alentours de cette date. Il n'y a ainsi aucune difficulté préalable à supposer une filiation Montalván-Cialdini avec Gryphius.

La ressemblance entre le récit et le drame est indiscutable. Si nous avions l'aveu du coupable, si Gryphius nous indiquait lui-même sa source, cette étude préliminaire pourrait s'arrêter là. Or, Gryphius ne précise pas, et c'est Max Hermann, en 1893 seulement, qui signale pour la première fois explicitement le modèle italien (ou espagnol) du Cardenio allemand.

Gryphius aurait eu de bonnes raisons pour confesser purement et simplement son emprunt. C'est un homme sincère, profondément religieux. Ses drames, dont on peut discuter la valeur littéraire, la qualité poétique ou la technique théâtrale — très estimables, nous semble-t-il — ont, tout au moins, un mérite incontestable : ils sont d'une belle tenue morale; Gryphius a placé très haut son idéal humain, les vertus qu'il préconise sont parmi les plus nobles, il a des accents cornéliens; dans ses œuvres les plus profanes en apparence, comme la tragédie du païen Papinien, la qualité des sentiments reflète un christianisme vécu, une aspiration vers la sainteté, une horreur du vice ou même des simples compromissions, une mélancolie à constater les faiblesses humaines, un besoin de perfectionnement, de régénération, qui font de lui l'âme la plus pure peut-être de toute l'école silésienne. En général, il ne cherche nullement à dissimuler ses sources ou ses emprunts. D'ailleurs, à cette époque, il était entendu qu'un auteur avait besoin de modèles; l'imitation des grands chefs-d'œuvre, l'inspiration puisée chez les meilleurs des anciens et des modernes, paraissait un travail préparatoire tout naturel, une sorte d'exercice d'entraînement tant qu'on ne se sentait pas capable de voler de ses propres ailes; un sujet, si souvent qu'il eût été traité, ne semblait jamais épuisé quand il était vraiment humain — et on ne se faisait pas scrupule de le reprendre. C'est la doctrine classique. Si donc Gryphius avait dit : « J'emprunte le sujet de mon drame à une nouvelle de Montalván-Cialdini », personne n'y eût trouvé à redire. Et il était trop honnête pour dissimuler un emprunt. C'eût été d'ailleurs dangereux : les lettrés de l'époque lisaient beaucoup et ne s'en laissaient pas facilement accroire.

Or, dans sa préface du *Cardenio* (le titre complet est : *Cardenio und Celinde oder Unglücklich Verliebte*), Gryphius ne nomme nulle part ni Montalván, ni Cialdini; il mentionne en termes vagues une histoire (*Erzählung*) italienne; et comme il a changé le nom des personnages, on se demande s'il a voulu tenir secret le modèle qu'il a exploité, ou s'il ne se rappelait plus bien sa source, ou s'il a réellement lu Cialdini.

Examinons de près les termes qu'il emploie : l'aventure de Cardenio, dit-il, m'a été « communiquée en Italie et donnée pour véridique » (« welche man mir in Italien für eine wahrhafte Geschichte mitgeteilt »). Dans la même phrase, un peu plus loin, il dit que ses amis lui ont demandé de leur « communiquer par écrit » le récit qu'il leur en a fait (« schriftlich mitzuteilen »). Le sens de *mitteilen* est donc assez vague. En tout cas, Gryphius dit avoir eu connaissance de cette histoire au cours de son voyage en Italie (peut-être à Venise où fut publié le livre de Cialdini). Il ne semble pas qu'il ait lu l'original espagnol : il s'en serait souvenu, et il se serait épargné un mensonge inutile; d'ailleurs, il ne paraît pas avoir bien su l'espagnol, alors qu'il cite volontiers de l'italien.

A-t-il eu, tout bonnement, entre les mains l'in-12 de Cialdini? Ceci soulève des difficultés : il aurait pu dire : « Dans un recueil de nouvelles italiennes (traduites de l'espagnol), j'ai trouvé (ou : on m'a recommandé de lire) un récit qui m'a plu. » Or, nous constatons cette contradiction : il se souvient minutieusement de la nouvelle qui n'est ni la première, ni la dernière, ni une des plus voyantes (cf. la 4e, une mère amoureuse de son fils a un enfant de lui) et semble avoir oublié le livre où il l'a lue, au point de laisser croire au lecteur qu'on a pu lui rapporter cette histoire de vive voix. C'est d'autant plus étonnant que, plus loin, dans sa Préface, il cite exactement un hagiographe ancien dont il reproduit un passage (Moschus. *La Prairie*, chap. 77).

L'histoire de Cardenio, dit-il, lui a été donnée pour véridique (für eine wahrhafte Geschichte »). Montalván ne le dit nulle part, mais ces événements si particuliers, avec des détail très précis — très individuels, pourrait-on dire — semblent, en effet, faire écho à quelque anecdote vraie ou donnée pour telle par des témoins oculaires. Toutefois, ce n'est pas là ce que veut dire Gryphius : quelqu'un, en Italie, lui aurait affirmé que l'aventure, en son fond, était authentique. Mais, comment un Italien se serait-il porté garant d'un fait qui se passe en Espagne? Comment Gryphius a-t-il pu garder le souvenir erroné que l'histoire était italienne? S'il a ouvert le recueil de Cialdini, le seul nom d'Alcala, au début, lui aurait fait sentir tout de suite à quel point cette *novela* est espagnole de ton. A preuve : lui-même fait du trop bouillant Cardenio un Tolédan. Pourquoi transporte-t-il la scène en Italie?

L'affirmation que l'histoire est véridique pourrait être une simple clause de style, fréquente chez les conteurs de l'époque. Mais alors, à quoi bon raconter en détail cette soirée passée avec des amis, comme si Gryphius voulait authentifier davantage encore son drame? On comprend mal ce mélange de vérité et de mensonge — si l'on suppose que Gryphius a menti.

Autre difficulté : ses amis lui demandent de leur communiquer cette histoire par écrit; et, en effet, il se proposait d'abord de rédiger une *Geschicht-Beschreibung*. S'il emploie ce terme en toute connaissance de cause, il faut comprendre une sorte de compte rendu, de procès-verbal; Gryphius voulait mettre par écrit, coucher sur le papier l'aventure de Cardenio, comme il l'eût fait d'un événement quelconque de sa propre vie (il a rédigé, en effet, une autobiographie, malheureusement perdue). L'expression serait bizarre s'il s'agissait d'une nouvelle imprimée, lue par Gryphius et reproduite par lui. Faudra-t-il à nouveau parler d'hypocrisie, de mauvaise foi chez un Gryphius? ou incriminer une invraisemblable défaillance de mémoire? A la rigueur, s'il avait beaucoup modifié la donnée primitive, il aurait pu justifier la dissimulation de son plagiat en se disant qu'il avait fait œuvre quasi originale. Mais il suit pas à pas sa source : alors, pourquoi ne pas traduire ou adapter purement et simplement la nouvelle de Cialdini, comme il l'a fait des *Gabaonites* de Vondel, son maître? Et surtout, pourquoi ne pas le dire?

En somme, les aveux de Gryphius ne correspondent guère à l'hypothèse facile de l'imitation par simple lecture. Y a-t-il une autre explication possible? Supposons que Gryphius ait dit la vérité : au cours de son voyage en Italie, il fait la connaissance d'un lettré, amateur de belles histoires comme lui-même. (Ne se dépeint-il pas, dans sa préface, avec ses amis d'Amsterdam, chacun faisant un récit palpitant d'intérêt et la nuit se passant à cette « Erzählung unterschiedener Zufälle »?) Ce lettré italien a lu, dans le recueil récemment

paru de Cialdini, la double aventure macabre de Cardenio-Teodoro; il aime les histoires de revenants, celle-ci l'a frappé, il sent à quel point elle est vraisemblable; c'est certainement une histoire vécue; peut-être des Espagnols de sa connaissance lui ont-ils affirmé que Montalván s'inspirait presque toujours de faits réels; peut-être a-t-il entendu raconter en Italie, pays des miracles et des apparitions, une anecdote analogue et en a-t-il conclu qu'il pouvait considérer celle de Cialdini comme authentique; il a pu lire des traits du même genre chez les hagiographes (cf. Moschus, cité par Gryphius dans sa préface du *Cardenio*). Le lettré narre, un soir, l'histoire à Gryphius; la complexité des péripéties ne l'embarrasse pas — ceux qui ont l'habitude de conter des histoires aux enfants (ou aux grandes personnes) savent combien il est facile de se graver dans la mémoire les événements essentiels en mettant, au besoin, dans leur suite, une logique interne qu'ils n'avaient pas au premier abord.

Gryphius, âme fervente, amateur de macabre, en est très frappé : le narrateur a conté de façon vivante, il a affirmé avec énergie que le fait est authentique; le brave Allemand est convaincu. Il a, lui aussi, une excellente mémoire : ne sait-il pas plusieurs langues étrangères anciennes et modernes, dont l'hébreu, le syriaque et le chaldéen? Et il enseigna, nous dit-on, logique, métaphysique, histoire, antiquités romaines, astronomie, optique, anatomie, physiognomonie, chiromancie, etc. Il a pu, d'ailleurs, se faire répéter l'histoire de Cardenio. Celle-ci, à la regarder de près, est bâtie sur un plan logique : nous avons essayé de marquer cette progression dans l'action, comme si la Providence frappait le héros de plus en plus fort pour l'amener à la contrition de ses péchés. Gryphius — son drame le montre — a su dégager ce fil directeur; il n'a donc eu aucune peine à retenir cette histoire.

Si l'on admet cette hypothèse, tout s'éclaire; Gryphius dit partout la vérité. On lui a raconté en Italie les vicissitudes de Cardenio, on lui a affirmé qu'elles étaient authentiques; il l'a cru et ne s'est fait aucun scrupule de les donner pour telles à ses amis d'Amsterdam qui lui demandaient des histoires de revenants. Ses auditeurs hollandais, surpris, impressionnés par cette fantasmagorie qui leur était dépeinte en pleine nuit, dans les rues sombres, lui ont demandé de mettre par écrit cette extraordinaire aventure : ils se rendaient compte que chaque détail était indispensable pour expliquer et encadrer la double apparition du dénouement, mais ils étaient incapables de retenir d'emblée un processus aussi complexe; et ils auraient eu du plaisir à relire ce que Gryphius leur avait probablement narré de façon très vivante. Gryphius leur promet de rédiger son histoire : c'est un fait réel; pourquoi n'en ferait-il pas une « nouvelle » ? Il ignore Montalvan et Cialdini. Puis, son tempérament de dramaturge l'emporte : il renonce au genre narratif qu'il n'a guère pratiqué et bâtit une pièce de théâtre. Ayant oublié les noms, il les remplace par des prénoms alors courants sur la scène.

Dans un problème de ce genre, quand les documents extérieurs (biographie, lettres, etc.) ne suffisent pas, une confrontation des textes est souvent décisive. Or, si Gryphius avait, en écrivant sa pièce, le livre italien sous les yeux (quelle mauvaise foi!), l'expérience montre qu'il aurait dû se laisser influencer, non seulement dans l'ensemble, mais encore dans quantité de détails. Corneille, écrivant le *Cid* en s'inspirant de Guillen de Castro, a fait tant d'emprunts à son modèle que les éditions pourvues d'un commentaire mentionnent, presque à toutes les pages, des vers de l'Espagnol passés dans la tragi-comédie française;

il y a surabondance de passages concordants, et il faut un effort de réflexion pour dégager l'originalité de Corneille. Dans cette hypothèse, une comparaison Cialdini-Gryphius devrait fournir de copieux rapprochements.

Supposons, au contraire, que Gryphius travaille sur ses souvenirs d'Italie. Ceux qui ont l'habitude des récits oraux savent qu'un narrateur dégage toujours de l'histoire la carcasse, une caractéristique sommaire des personnages, les péripéties indispensables dans lesquelles il introduit un ordre logique, et certains détails très voyants qui donnent à l'histoire sa physionomie individuelle (p. ex. dans *le Petit Chaperon Rouge*, les épisodes sont : la petite et sa mère, la petite et le loup, le loup et la grand'mère, le loup et la petite; détails voyants : la galette et le petit pot de beurre, la conversation entre le loup-grand'mère et le chaperon : « Que vous avez de grands yeux! » etc.). Pour garnir cette carcasse, le conteur se permet de grandes libertés : ne pouvant retenir tous les détails — si bonne que soit sa mémoire — il invente selon l'inspiration du moment et aussi, selon son auditoire ou selon l'actualité; mais surtout, il interprète l'histoire à son idée, insistant sur les personnages qui lui plaisent, aggravant la sympathie ou l'antipathie qu'ils doivent provoquer, précisant davantage les mobiles de telle ou telle action, ou changeant la motivation pour la rendre plus claire, plus logique, plus vraisemblable. Bref, en comparant le narrateur et sa source, on constate : synchronisme dans l'ensemble, grandes libertés dans les détails. Voilà ce qu'on devrait remarquer chez Gryphius s'il n'a pas eu Cialdini entre les mains.

Or, la confrontation des deux textes, phrase par phrase et vers par vers, confirme notre seconde hypothèse. Nous avons vu que Cialdini et Gryphius s'accordaient dans l'ensemble. Voici les rares passages où apparaisse une vague ressemblance de détail qui s'explique, le plus souvent, par la similitude des deux canevas ou les nécessités du récit. Ciald. p. 66 : due mesi (il s'agit du voyage de Teodoro, amenant le revirement de Narcisa). Gryp. I, 267 : *der zweite Mond* (beaucoup de similitudes de ce genre seraient probantes; mais c'est presque la seule). Ciald., p. 71 : *Orlando* (Teodoro, devenu comme fou furieux d'avoir perdu Narcisa, se compare au héros de l'Arioste. Gry. I, 329, « wie der verliebte Prinz, der den Verstand verlor, Als seine Lust für ihn den Medor auserkoren » (= Roland). Le poème italien était alors si populaire que l'allusion à l'Arioste devait venir spontanément à l'esprit de tout lettré. D'autre part, les deux passages ne se ressemblent guère : chez Cialdini, Teodoro prend part à une joute poétique et évoque Roland dans une courte poésie qui se termine par une « pointe »; chez Gryphius, Cardenio organise une mascarade où il figure déguisé en Roland furieux.

Partout ailleurs, l'expression d'une idée analogue diffère profondément chez les deux auteurs. Exemples : le héros veut étudier. Ciald., p. 54 : « per raffinare 'l suo talento con l'esercizio della virtù »; ou p. 56 : « ruminava maniere di avvanzarsi ne'studi ». Gry. I, 39 : « durch unerschöpften Fleiss Zu kaufen Wissenschaft und nicht-geschminkten Preis Durchaus gegründ'ter Lehr' ! » Le père de la jeune fille reproche au prétendant d'avoir un caractère par trop querelleur : Ciald. 56 : « era pero in concetto d'huomo precipitoso, per aver'egli molte volte per occasioni lievi sfodrata la spada ». Gry. I, 97 : « doch die zu freie Faust verdunkelt alle Sachen ». Portrait de la jeune fille : Ciald. p. 54 : « resasi riguardevole ella non meno per bellezza che per nobiltà. » Gry. I, 73 : « das Wunderbild Olympien ». L'amour adoucit le

caractère du héros : Ciald. p. 56 : « dopo ch'egli comincio ad amar Narcisa, s'era cosi scordato de'suoi furori (che ruminava maniere etc.) . » Id. p. 74 : « Questo solo (l'amour) hà modificate, anzi frenate le mie rizoluzioni. » Gry. I, 80 : « und meine wilde Art gab ihren Sitten nach ». Coïncidence insignifiante : Ciald. p. 56 : « la parità delle condizioni ». Gry. I, 85 : « wir waren gleich an Stand ». Ciald. ibid. (Teodoro) *nobile*. Gry. 1,94 : *seinen Adel*. Le père de la jeune fille donne pour prétexte à son refus qu'il l'a déjà promise. Ciald. p. 56 : « lui dicendo, che di già l'avevano accasata. » Gry. I, 108 : « man meld'ihm, dasz ich schon Olympien versagt » (= versprochen). Rapprochement peu concluant : les deux amants se voient la nuit et se parlent à la fenêtre de la jeune fille. Ciald. p. 56 et 58 : « in tempo di notte, della finestra. » Gry. I, 127 : « vor ihrem Fenster... wenn die Nacht » etc. Voici même une concordance inattendue, mais qui ne signifie rien, étant isolée. L'expression de Gry. I. v. 129 (*ein unbefleckt Gespräch*) n'a point de correspondant chez Cialdini, elle rappelle vaguement Montalván p. 22, *suos honestos amores*) et beaucoup la traduction française, assez libre, de Rampalle (*honnête conversation*). Lysandre soudoie un domestique d'Olympe. Ciald. p. 59 : « aiutato dall'oro si compero l'affetto d'una serva di Narcisa. » Gry. I, 172 : « und kaufte durch viel Gold der Kammerjungfer Ohr. » Ce petit fait est de ces détails caractéristiques qu'il est difficile de changer, car c'est le seul moyen, pour Lysandre, de pénétrer dans la chambre de la bien-aimée. Citons encore, à propos du philtre d'amour, Ciald. p. 88 : « e molto difficile. » Gry. II, 133 : « zwar scheint's ein wenig schwer. » Ciald. ibid. : « le sue ceneri... infuse nel vino. » Gry. II, 141-144 : « zu Asch... im frischen Wein. »

Voici, par contre, des divergences dans les détails qui ne sont pas essentiels (Ciald. p. 59-60. Gry. v. 177 à 203) Ciald. : un homme sort des rideaux du lit. Gry. : Lysandre tombe aux pieds de la jeune fille. Ciald. : celle-ci, croyant que c'est Teodoro, ne crie pas; mais une petite chienne aboie. Gry. : Olympe s'enfuit en poussant de grands cris. Ciald. : Valerio, troublé, se trompe de porte et arrive, non dans la rue, mais dans une cour intérieure. Gry. : sa complice le fait sortir secrètement. Ciald. : tous les parents de la jeune fille sont d'accord pour exiger le mariage. Gry. : la majorité des parents sont hostiles à cette union; une minorité la préconise. Voici deux détails qui s'opposent : l'amant de la jeune courtisane la soufflète. Ciald. p. 79 : la gifle la fait pâlir. Gry. I, 460 : elle la fait rougir. Chez Gry. I, 497, Marcellus meurt au bout de deux jours; chez Cialdini, aucune précision; chez Montalván, au bout de huit jours.

Le troisième acte de Gryphius ne permet aucun rapprochement net avec le texte de Cialdini. Et il en est ainsi des scènes d'apparitions : la situation étant la même amène des détails analogues; ce sont à peu près les mêmes idées, mais presque jamais les mêmes expressions. Notons que chez Cialdini p. 83, la Mort brandit une faux, chez Gry. IV, vers le v. 217, elle a un arc et des flèches. Par contre, dans la scène de l'église, l'hypothèse des cambrioleurs entraîne les deux auteurs à parler de la lampe d'argent du sanctuaire (puisque ce riche butin n'a pas été enlevé, il ne s'agit pas de voleurs). En somme, les deux textes se ressemblent comme deux récits écrits par deux auteurs travaillant sur un canevas commun.

II

La pièce de Gryphius aurait pu n'être qu'un décalque de la nouvelle de Montalvan; elle a, en fait, son originalité. Le titre, d'abord, modifie sur un point essentiel la donnée de l'auteur espagnol : *Cardenio et Célinde*, voilà donc les deux personnages principaux; et le sous-titre précise : *ou les Amants malheureux*, il ne peut s'agir que de Célinde et Cardenio. Donc, Célinde — dont le rôle, chez Montalvan, nous avait paru épisodique, encore qu'habilement justifié, — passe au premier plan, ce qui aggrave le danger, déjà signalé dans la nouvelle, d'aboutir à deux actions presque indépendantes l'une de l'autre.

Dans sa préface, Gryphius expose comment il a conçu sa pièce : il a voulu dit-il, modifier l'histoire le moins possible; en particulier, il a respecté la condition des personnages, qui ne sont pas monarques ou gens de haut lignage, comme le voudrait le genre; le langage qu'il leur prête est aussi plus familier qu'il ne le serait dans une tragédie ordinaire (« Die Personen so eingeführt sind fast zu niedrig für ein Trauerpiel... Die Art zu reden ist gleichfalls nicht viel über die Gemeine, » etc). En somme, c'est une tragédie bourgeoise qu'il a voulu écrire; or, à cette époque, c'était une hardiesse relative; aucune des autres œuvres dramatiques de Gryphius n'a ce caractère. Le style même en est plus familier que dans les *Trauerspiele* habituels.

Ensuite, jouant sur les mots *Trauerspiel* et *Trauerspiegel* (le symbole du « speculum » est très répandu à l'époque, le mot figure dans maint titre d'ouvrage), il fait allusion à la double apparition de la Mort et du cadavre, qui montrent aux deux amants, comme dans un miroir, la véritable physionomie de la personne aimée. Gryphius semble donc mettre au centre de son drame l'idée de la mort, dont la méditation nous mène à la Vérité. C'était déjà la leçon morale de Montalván, Gryphius lui donne un raccourci tragique.

Il signale encore la vie désordonnée de Cardenio et, plus bas, les égarements de la jeunesse. Il veut donc nous présenter un personnage, Cardenio, qui mène une existence indisciplinée, alors que la morale et la société exigent ou le mariage, ou la chasteté. Célinde en est un autre exemple. Et c'est l'idée de la mort qui les mène à cette suprême sagesse. Les deux protagonistes seraient donc bien Cardenio et Célinde.

Or, Gryphius ajoute : « Mon dessein est de dépeindre deux sortes d'amour », l'un, furieux, fou, désespéré, chez Célinde; l'autre, chaste, vertueux et pourtant ardent, chez Olympe. Du coup, Olympe prend de l'importance et va tendre, par moments, à évincer Cardenio et Célinde. Trois héros de premier plan, c'est trop au théâtre, où la perspective exige une stricte hiérarchie entre protagonistes et comparses.

Gryphius, enfin, définit en quelques mots les actes répréhensibles de ses personnages : Cardenio cherche ce qu'il ne peut trouver et ne devrait pas rechercher (il a tort d'aimer Olympe mariée et de vouloir se venger d'elle et

de son mari) ; Lysandre fonde son amour sur une base déloyale et périlleuse, il lui faut racheter sa faute à force de vertu, de raison et de sagesse (allusion à sa visite nocturne dans la chambre virginale) ; Olympe souffrira, tant qu'elle ne se proposera pas pour unique but la sauvegarde de son honneur (il faut qu'elle renonce à son amour coupable pour Cardenio et se consacre tout entière à son époux) ; Tyché, enfin, veut faire naître l'amour avec l'aide du Diable, fomenteur de haines et de discordes, père de la magie. Elle et Célinde démontrent les dangers de la sorcellerie; la proposer est impie, l'employer est dangereux, les résultats en sont funestes.

C'est une moralité banale à l'époque. Le résumé (*Inhalt*) de la pièce, rédigé par Gryphius lui-même, ajoute que les deux héros « (werden) durch Betrachtung des Todes von ihrer Liebe entbunden »; et, plus loin : « den Triumph oder das Siegesgepränge des Todes über die irdische Liebe. »

Si respectables que nous paraissent les intentions morales de Gryphius, les prémisses dramatiques de sa pièce ne peuvent qu'inquiéter un technicien du théâtre : cinq personnages importants, dont aucun ne semble dominer! Il est à craindre que tous n'apparaissent sur le même plan et qu'aucun n'ait de relief, ne tranche sur les autres.

Nous n'avons étudié jusqu'à présent que la donnée, le canevas (le scénario, dirait-on aujourd'hui) ; il reste le « découpage » en actes et en scènes. En apparence, la nouvelle — avons-nous dit — offre toute facilité pour une transposition théâtrale. On peut, sans trop d'invraisemblance, imaginer la pièce qu'en eût faite Montalván avec des coups de théâtre tenant sans répit le spectateur en haleine et des personnages au dessin sommaire, mais enrichis par des maximes, des pensées fines ou profondes, des saillies spirituelles. C'eût été une pièce chargée, mais claire, animée, riche en péripéties, d'un dessin psychologique facile.

Bien plus originale est l'idée de Gryphius : il va droit à l'essentiel. Une nouvelle, un récit retrace toute une évolution; prenant un personnage à l'état de repos, de calme, elle montre en lui la naissance d'un sentiment, d'une passion qui grandit, s'enfle, s'exagère, puis s'éteint peu à peu. La tragédie, au contraire, prend souvent le héros en pleine crise pour l'acheminer très vite jusqu'au dénouement. Gryphius commence sa pièce au moment où Cardenio, exaspéré d'amour et de jalousie, décide de tuer Lysandre, et où Célinde, affolée de passion, désespérée de se voir délaissée, va se résoudre au pire des péchés : la magie noire. Du coup, la donnée se simplifie et peut permettre une belle tragédie avec un minimum de péripéties extérieures et un maximum d'analyses psychologiques.

L'exposition pose alors un problème : il y a, dans Cialdini, une masse copieuse d'événements antérieurs à la crise et indispensables pour faire comprendre celle-ci. Deux solutions : ou bien, les montrer véritablement sur la scène, à une cadence rapide, ou bien, les résumer dans des conversations animées entre les personnages. La première solution déplaisait à Gryphius, grand admirateur des Français, de Vondel et des trois unités : trop de changements de décors, pas d'unité de temps; or, Gryphius (cf. *Inhalt*, avant dernier parag.) veut commencer et terminer son action en vingt-quatre heures, ce qui donne presque toujours une forte concentration de l'intérêt. Il adopte donc la seconde solution et rapporte les faits antérieurs dans une conversation entre Cardenio et son ami intime Pamphilio (qui semblent s'êtres perdus de

vue depuis plusieurs mois). C'est, en somme, le procédé banal de la tragédie classique, les épanchements devant confident, un monologue devant témoin, Pamphilio n'interrompant Cardenio que pour lui permettre de reprendre haleine. Gryphius ménage assez bien l'intérêt en créant une sorte de balancement entre les malheurs et les bonheurs : d'abord tout va bien; puis tout va mal; ensuite, tout, de nouveau, va bien, et ainsi de suite. Mais comme nous sommes prévenus, dès le premier vers, que le héros est au comble du malheur, nous ne saurions prendre au sérieux toutes ces péripéties dont nous savons par avance le dénouement. C'est, surtout, trop compliqué : Gryphius aurait dû élaguer cette interminable histoire. Il commet la même faute avec Célinde : il raconte tout au long, par la bouche de Cardenio, les aventures de la jeune fille. D'où l'inconvénient que celle-ci, au deuxième acte, ne saura plus quoi dire et se bornera à des plaintes lyriques qui ne font pas progresser l'action.

La répartition en actes est fort simple : acte I, Cardenio, II, Célinde, III, Olympe. En fait, il y avait, dans cette riche matière, jusqu'à quatre pièces possibles : une avec le bouillant Cardenio comme personnage central, une avec Célinde entre Marcellus et Cardenio, avec la magicienne Tyche au second plan, une sur le revirement d'Olympe, ses causes, ses conséquences, une enfin, sur Lysandre, montrant comment un homme, haï par une jeune fille, l'épouse à l'aide d'un subterfuge indigne, puis parvient à détacher celle-ci de l'honnête jeune homme qu'elle adore et à se faire aimer d'elle au point qu'elle détestera son ancien amant. Il fallait choisir entre toutes ces pièces possibles, en traiter une et sacrifier les autres. Vouloir ramasser en un seul drame ces données, dont chacune est si copieuse, c'était se vouer au décousu. C'est ce qui est arrivé à Gryphius : Cardenio domine l'acte I, Célinde, avec la sorcière Tyche, occupe l'acte II où Cardenio n'apparaît pour ainsi dire pas, Olympe trône dans l'acte III et y parle surtout d'elle-même; Cardenio y est épisodique. Dans l'acte IV, Gryphius met en scène l'apparition du fantôme d'Olympe et la résurrection passagère de Marcellus : n'est-ce pas vouloir captiver son public par des moyens bien extérieurs! Il essaie bien de piquer la curiosité en présentant deux Olympe, la fausse, avouant son amour persistant pour Cardenio, la véritable, en adoration devant Lysandre; mais le mystère est vite dissipé puisque, à la scène suivante, le fantôme se dévoile. Ce plan avait le défaut d'entraîner des redites : l'acte V étant l'explication des mystères et leur commentaire édifiant, Cardenio est amené à y raconter ce que nous savons déjà (sa conversation avec la fausse Olympe, l'histoire de l'opération magique et la temporaire reviviscence de Marcellus) et certaines réflexions édifiantes rappellent le sermon que le mort prononce à la fin de l'acte IV sous forme de *Reihe* (= intermède lyrique). Finalement, Cardenio et Célinde demandent humblement pardon à ceux qu'ils ont offensés, et la pièce se termine sur une liste de béatitudes (*Wohl dem* etc.; cf. *Beatus qui...*) Ce n'est pas dans ce plan si contestable qu'éclate le talent de Gryphius.

III

C'est dans la peinture psychologique des personnages, par contre, qu'il surpasse son modèle. Teodoro, dans Montalván, était une âme presque trop complexe, à la fois fougueux, passionné, rusé, dévot. Gryphius lui donne une vigoureuse unité : écartant tous les détails accessoires, il met au centre de son Cardenio cet esprit de violence, cette combativité à outrance, ne rêvant que plaies et bosses, qui sévissaient alors en Europe, surtout en Allemagne, à la faveur de guerres sanglantes et se manifestaient en passions violentes qui, pour un pieux chrétien comme Gryphius, avaient un relent de paganisme; de là, dans les comédies, les matamores et les tranche-montagnes représentés, chez Gryphius lui-même, par les deux capitans de *Horribilicribrifax*. Tel est, sur un plan supérieur, dans le mode tragique, Cardenio; il apparaît dès l'abord en pleine soif de vengeance, prêt au crime; à ses premières paroles, il éclate : (acte I, vers 2) « Man halte mich nicht mehr in den verfluchten Enden! » Tel il restera jusqu'à sa conversion. Son programme de vie, qu'il détaille ensuite, répond à l'idéal de l'époque; il l'expose avec une clarté qui manque à Cialdini; il veut cultiver à la fois son esprit et son corps. ce qui explique son talent d'escrimeur. Cialdini ne se demande pas pourquoi un cavalier aussi parfait a le défaut d'être batailleur; Gryphius unit les deux données : Cardenio s'est acquis une si grande réputation de savant et d'« athlète complet » — si on peut dire — qu'il en devient orgueilleux, susceptible, obsédé par un souci excessif de sa « gloire », de son « honneur », comme disait le XVII^e^ siècle. Montalván n'essayait pas, non plus, d'expliquer l'amour de Teodoro pour Narcisa; chez Gryphius, Cardenio, toujours par orgueil, méprisait toutes les femmes (cf. au contraire, son surnom espagnol, le « galant ») jusqu'au jour où il eut la révélation d'Olympe, parfaitement belle et vertueuse; et, sous l'influence de celle-ci, le caractère emporté du jeune homme s'adoucit, s'apprivoise. Ainsi, Gryphius établit des liens de cause à effet entre des qualités ou des défauts qui, chez l'Espagnol, subsistaient côte à côte sans réagir les uns sur les autres. La réputation fâcheuse de Cardenio lui vaut d'être éconduit par le père de sa bien-aimée : Gryphius, plus réaliste que Montalvan, observe que tous ces amateurs de rixes, ou bien se font tuer, et Olympe serait veuve (rem. le jeu de mots I, 103 : « sonder Eh! sonder Ehr! ») ou bien ils tuent, et c'est le tribunal, le bourreau, ou la fuite à l'étranger. Le duel avec le frère d'Olympe est sommairement justifié par une parole injurieuse de ce dernier, qui met en doute le courage de Cardenio (I, 143 « fleucht, der alle trotzt »). Mais, tandis que Montalván-Cialdini se bornait à réconcilier plus tard les deux duellistes, selon un usage de l'époque (« mentre si trattava la pace trà Teodoro e'l suo avversario »), Gryphius fait de Viren, frère d'Olympe, un être à l'âme noble qui, touché de la générosité de Cardenio à son égard, devient l'ami dévoué de son ancien adversaire; ainsi, Cardenio, malgré ses défauts, garde la sympathie de tous. (Le personnage même de Viren n'aura qu'un rôle sans importance). Quand survient l'incident de l'in-

connu dans la chambre d'Olympe, Gryphius évite d'appuyer sur les soupçons injurieux de Cardenio à l'égard de la jeune fille; dans la réconciliation des deux amants, il fait ressortir, au contraire, la loyauté du jeune homme qui ne peut admettre que la fourberie de Lysandre puisse aboutir à une union heureuse (I, 256-257). Le départ en voyage de Cardenio est expliqué par son amour filial : une grave maladie de son père qui a absolument besoin de lui pour affaires urgentes (I, 260 ss.). Son amour pour Olympe est si sincère et si profond qu'il tombe malade de chagrin. ne recevant pas de nouvelles de sa bien-aimée (I, 282) ; il arrive, à peine convalescent, à Bologne, tant il a hâte de la revoir. On voit le parti-pris de Gryphius d'excuser le plus possible son héros.

Au mariage d'Olympe, Cardenio assiste, déguisé en Roland (furieux). C'est une invention de Gryphius, mais on s'explique mal cette action : est-elle dictée par une passion persistante, par un amour qui tourne à la haine (cf. I, 357 « mit dem verstellten Rasen ») ? ou, ce faisant, brave-t-il un danger mortel? (I. v. 361-362 : « so magst du wissen, dasz man dir auf mein Wort wird beide Lichter schlieszen »). Son caractère emporté, un instant bridé par l'ascendant d'Olympe, reprend le dessus : dans une nouvelle entrevue, il exhale sa rage (I, 365 *mein Rasen*, 370 *Ich ras'*). Cette fureur s'explique par la trahison de Lysandre (I, 368 *durch List*) et par celle d'Olympe elle-même. Et, plus brutal que dans Montalván, il annonce à la jeune femme qu'il tuera son mari (cf. Cialdini p. 75).

Gryphius est aussi maladroit que Montalván à introduire dans l'âme de son héros un penchant pour Célinde; il eût été pourtant facile de montrer comment sa passion malheureuse pour Olympe préparait en lui le terrain à l'intrusion d'une rivale qui serait aussi une consolatrice. On croit comprendre, chez Gryphius, que l'esprit chevaleresque du jeune homme, son profond respect des femmes est choqué par l'irrévérence de la sérénade satirique chantée à Célinde (I, 387, « das ging mir bitter ein ») ; il confesse aussi, plus loin, avoir cédé à l'ardeur des sens, tel un arbre déraciné emporté par un torrent impétueux (I, 428-9 : « so schwimmt der Ulmenbaum, wenn ihn die strenge Bach aus seinem Grunde reiszt ») ; en somme, il a commis le péché de concupiscence, perdu sa virginité, goûté des ardeurs criminelles dans les bras de Célinde (I, 430-432). On le sent tout imprégné encore de religion; il parle, en pleine crise, un langage chrétien qui laisse pressentir sa conversion.

Le meurtre de Marcellus par Cardenio est rapporté sans explication : c'est au spectateur à deviner que le jeune homme cède à son premier mouvement, à un geste instinctif pour protéger une femme, quelle qu'elle soit, à sa colère de voir souffleter Célinde; or, il a la main prompte. On comprend mal aussi, chez le noble Gryphius, que Cardenio veuille se sauver avec Célinde, aussitôt le meurtre commis, en emportant des objets précieux (pour pouvoir passer en pays étranger) ; on s'attendrait plutôt à l'entendre dire héroïquement : « Célinde, sauvez-vous, je protégerai votre fuite », ou « je reste pour expier mon crime ». Cet acte si réaliste, si caractéristique des mœurs de l'époque, qui paraît tout naturel chez Montalván, jure avec le caractère du personnage de Gryphius. Mais il fallait bien conserver ce détail important. Par contre, la mort édifiante de Marcellus prépare de loin l'évolution ultérieure du héros, très ému de voir l'agonisant abjurer ses erreurs et rendre le bien pour le mal (cf. I, 505) ; elle amène aussi (ce qui est naturel; Mon-

talván n'y avait pas pensé) la fin de l'amour passager de Cardenio pour Célinde : il cesse de s'attacher à une femme qui lui a fait commettre un crime (cf. I, 508), il rentre en lui-même et souhaite sa guérison morale (I, 510). Mais le seul nom de Lysandre prononcé devant lui le ramène à ses desseins de vengeance; il croit d'ailleurs, par ce meurtre, faire justice d'un perfide, du bandit qui a conquis (I, 525-528) Olympe par ruse. S'il ne le faisait pas, il se jugerait indigne de l'amour d'Olympe. Remarquons qu'ici le résumé de la pièce par Gryphius (éd. 1658) est plus précis que le texte; nous y apprenons qu'après avoir tué Lysandre, Cardenio se propose de quitter Bologne, « mère des sciences et des arts », pour retourner dans sa patrie à Tolède. Sans cette dernière indication, nous ne saurions pas qu'il est Espagnol.

Au deuxième acte, Cardenio n'apparaît pas, et ce que dit de lui Célinde pourrait s'appliquer à n'importe quel amant volage. Fragile est le lien qui unit les deux personnages, dans la pièce comme dans la nouvelle. Au troisième acte, Olympe dépeint son ex-amoureux sous les traits d'un furieux doublé d'un fourbe, qui veut tuer Lysandre par traîtrise (I, 116-120). Elle reconnaît toutefois qu'il a l'intelligence vive (I, 91) et déplore qu'il se soit dévoyé (I, 95 ss.) ; peut-être le ciel lui réserve-t-il une plus noble destinée qu'un mariage avec elle (I, 94) ; mais elle redoute un coup de tête de sa part. Au total, Olympe est assez injuste vis-à-vis de lui. Sa réputation d'homme emporté le poursuit. Puis une courte scène, lyrique plutôt que dramatique, imaginée par Gryphius, révèle bien l'âme sensible, délicate du poète et sa fidélité en amour : Cardenio brûle tous les souvenirs de sa passion pour Olympe; plein de tendresse encore, il hésite à détruire le portrait de son infidèle; mais — trait assez précieux — ne porte-t-il pas en son âme l'image indélébile d'Olympe ? Il reste l'esclave de sa folie (*Wahn* III. 176) et de l'ardeur maudite de sa passion (*verfluchte Brunst*).

Au début du quatrième acte, en un monologue entièrement original, il exhale à nouveau son amour persistant, son désespoir, sa soif de vengeance. Surgit la fausse Olympe. Cardenio s'empresse auprès d'elle. Gryphius aurait peut-être dû nous faire comprendre ici que ce gentilhomme devait, selon les règles de la courtoisie, offrir ses services à cette dame seule, lui proposer de l'escorter à une époque où les rues n'étaient point sûres; or, le lecteur moderne se demande si le jeune homme ne serait pas un don Juan, toujours prêt à faire la cour à la première belle qu'il rencontre, ce qui ne cadre pas avec son caractère. Dans le dialogue qui s'engage alors, la galanterie de Cardenio, qui n'a pas reconnu Olympe, paraît exagérée; on pourrait croire que l'ex-amoureux de Célinde, dévoyé par celle-ci, recherche une nouvelle aventure pour se distraire de ses chagrins. Gryphius a eu tort de ne pas dissiper ces équivoques. Une assez longue tirade de Cardenio annonce chez lui la naissance d'un sentiment qui pourrait être de l'amour : il veut être agréable à l'inconnue, il lui offre son bras, son épée, sa fortune, peut-être son cœur; puis, geste théâtral, familier aux héros de Gryphius, toujours prêts à l'abnégation, il lui présente sa poitrine nue et son épée : qu'elle se venge en le tuant s'il a été coupable envers elle! Enfin, comme découragé (ici encore une explication psychologique nette fait défaut) il veut la quitter, ayant, dit-il, une affaire urgente à régler, la fausse Olympe lui avoue qu'elle l'aime toujours. La réplique du jeune homme s'inspire, en gros, de Cialdini (p. 82, « Teodoro io sono, non amante di Lucrezia, ma idolatra del vostro merito ») avec cette

tendresse nuancée, cette sincérité qui sont propres à Gryphius. A la vue d'Olympe, amoureuse de lui et jalouse de Célinde, il reste d'abord muet de remords, il ne trouve pas de mots, dit-il, pour célébrer la fidélité de sa bien-aimée; il hait, il veut fuir Célinde; il va demander à genoux pardon à Olympe et exécuter l'arrêt qu'elle prononcera pour le punir.

Il faut maintenant que Cardenio soulève lui-même le voile qui lui cache le visage de l'inconnue : cet acte hardi paraît tout naturel dans Cialdini, où les sentiments violents s'expriment en gestes violents; Gryphius est très embarrassé pour le justifier, son Cardenio prend mille précautions oratoires, il est — dit-il — ravagé de douleur, convaincu qu'Olympe lui refuse son pardon, il se sent mourir, verse des flots de larmes, se jette à genoux, prend la lune et les étoiles à témoin de sa peine ; et l'on est, malgré tout, assez surpris d'entendre ce si respectueux soupirant solliciter un baiser et de le voir soulever le voile. Il aperçoit le squelette et s'évanouit.

Son monologue, quand il revient à lui, est presque entièrement original : familier avec l'idée de la mort, qu'il a si souvent méditée, Gryphius imagine que Cardenio se croit enterré; le Juge suprême l'a-t-il condamné? Entend-il les trompettes du Jugement? Doit-il, comme une âme en peine, errer en des contrées sauvages sans trouver le repos, sans pouvoir cacher ses crimes? Chez un être religieux comme Gryphius, c'est une pensée effrayante que de se savoir mort en état de péché grave, puisque, dans l'au-delà, il n'y a plus de pardon, plus de contrition possible; quel soulagement de s'apercevoir qu'il vit encore, qu'il a du temps devant lui pour pleurer ses péchés et revenir à la vertu! Et Cardenio se juge avec sévérité : il a vécu, dit-il (IV 296) « mehr viehisch als ein Vieh », un mort vivant (298), car les pécheurs ressemblent à des sépulcres blanchis. Il veut s'amender et s'agenouiller encore, cette fois devant la porte d'une église. La suite du monologue est commandée par le récit de Cialdini : Cardenio a peur, car il entend des bruits suspects (301, *sich rühren*, 302, *poltern*) ; puis il songe à des voleurs et veut défendre le sanctuaire. (Pour des raisons scéniques, Gryphius supprime l'intervalle pendant lequel Teodoro rentrait chez lui, puis se ravisait et revenait à l'église; il imagine que la fausse Olympe a amené le jeune homme dans le voisinage d'une église avec cimetière; ceci ne s'accorde pas très bien avec v. 235, où Cardenio prétend avoir erré longtemps; il est plus rationnel d'admettre que revenant à lui et se trouvant couché par terre, il se croit mort.) Il entre dans la crypte, la vue d'un cadavre pourrissant l'incite à la mélancolie : « Was sind wir Arme doch! » (IV. 334). Puis, reprenant tout son courage, il essaie vainement d'arrêter le sacristain qui s'enfuit, il découvre Célinde dans la tombe profanée. A cette vue, il a une réaction très logique : serait-ce là encore un fantôme, une fausse Célinde? Il se ressaisit, mais la vue du mort qui se dresse l'épouvante. Si on compare au bouillant bretteur de l'acte I ce chrétien tout pénétré de Dieu et de la vanité des choses humaines, on mesure tout le chemin parcouru; on s'en rend encore mieux compte en écoutant les jugements que portent sur lui Lysandre, Olympe et Viren au début de l'acte V : ils en sont encore à l'ancien Cardenio. Lysandre : (V 26) « der nie gewohnt, was sänfter herzutraben ». Olympe (35) : « ich kenne sein Gemüt, das Hasz und Eifer treibt ». Seul, Viren lui rend justice (47) : « ich trau'ihm gar nicht zu, dasz er was Arges spinn ! » Gryphius a remplacé les méditations

solitaires de Teodoro par une dramatique confession devant ceux qu'il a offensés et fait souffrir. Pour la première fois, il se déclare guéri de son amour coupable pour Olympe (V. 74 « ich bin genesen ») ; il avoue ses desseins criminels et, d'un geste qui nous est maintenant familier, il s'agenouille devant Lysandre et Olympe; il demande à son rival de se faire justice et de lui passer son épée au travers du corps. A quoi Lysandre, qui n'a pas la conscience bien tranquille, réplique, non sans embarras : relevez-vous; « wofern man rechnen soll, so bin ich strafenswert » (100). La raisonnable Olympe reproche à Cardenio d'être *wahnmutsvoll*, plein de *übermut* (v. 107-111) ; elle veut bien croire, toutefois, qu'il s'est « retrouvé lui-même » (« sich selbst gefunden », v. 117). Après un long récit, assez fastidieux, des évènements que nous connaissons déjà, nous pressentons que Cardenio songe, non à épouser Célinde, comme le suggère Lysandre (125), mais à se consacrer à Dieu. Puis, généreux et courtois, comme d'habitude, quand Célinde lui demande pardon, il prend toute la faute sur lui : il aurait dû résister à la tentation, « der Mensch fällt nur durch sich » (379). « Ach, was ich nicht gewährt (erlaubt), das hab'ich selbst getan! » (380). Il dit même que son amour pour Olympe était impur (388 : « der als ein toller Löw'ihr, keusches Lamm, nachrennt »), et pourtant — peut-on objecter à Gryphius — ce sentiment, à l'origine, était légitime. Il veut dompter son cœur comme Olympe a dompté le sien. Et il prononce le mot de la fin : « Wer hier recht leben will, denk'jede Stund'ans Sterben. » Cette explosion de rage amoureuse et vindicative aboutit, chez cet être noble, à l'austère méditation de la mort. Le Gryphius des *Kirchhofsgedanken* a mis beaucoup de lui-même dans son héros.

Episodique dans la nouvelle espagnole, Célinde passe au premier plan dans la tragédie allemande. Lucrezia a, chez Montalván, un caractère très espagnol : femme entretenue, elle brave les convenances pour briguer les faveurs de Teodoro, qu'elle aime avec une fougue presque excessive; elle n'a pas honte de proposer à son amant de faire ménage à trois avec son vieux protecteur, ce qui leur assurerait l'amour et l'argent; ardente et jalouse, elle ne va pas cependant jusqu'à vouloir la mort de l'infidèle; elle dit crûment son fait à la sorcière qu'elle prend pour une hâbleuse, mais accepte avec intrépidité de violer une sépulture et de profaner un cadavre pour pouvoir composer le philtre; avec la même flamme elle se repentira et passera au service de Dieu. Gryphius, frappé du caractère exceptionnel de l'héroïne veut, dit-il dans sa préface, dépeindre « eine rasende, tolle und verzweifelnde (Liebe) in Celinden ». On s'attend à une réplique féminine de Cardenio, comme dans la nouvelle espagnole. Mais Gryphius ne réalisera pas son idée; il a, au fond, une tout autre conception de la femme : elle est, pour lui, l'être fragile, délicat, fait pour la tendresse et non pour les explosions, pour l'adoration passive plutôt que pour l'action. Célinde devient chez lui, et peut-être malgré lui, une faible femme, entraînée par la perfide Tyché et ne lui obéissant qu'à contre-cœur. Cardenio (acte I) la dépeint d'abord soupirant sans espoir : « sie schaute mich entzückt Mit heiszen Seufzen an » (I, 336). Gryphius n'insiste pas sur sa condition sociale ; comme Montalván, il lui reproche, dans la sérénade, son *Wankelmut* (387), elle-même parle de sa vertu (*Tugend* 394) et de sa réputation (*Ruhm* 395) ; son amour désintéressé touche à l'abnégation (« und die sich selbst für ihn wollt'in die

Flammen geben », 406) ; elle a une noble origine (« von altem Stamm und edlen Blut ». 409). Gryphius lui cherche des excuses que l'état de l'Allemagne à cette époque lui suggère sans peine : mort prématurée de ses parents, amis infidèles, mère fastueuse, parenté cupide, qui l'ont dépouillée de l'héritage paternel; la guerre, les privations, la haine, les malheurs l'ont obligée à sacrifier *der Keuschheit Blume* (414) à un homme qui l'aime, mais qu'elle n'aime pas; non plus Andronio, marié et sur le retour, mais Marcellus, jeune (*ziemlich jung*) (418), chevalier (de Malte?) et ayant fait vœu de chasteté. Gryphius sous-entend alors que Célinde fait goûter à Cardenio, dans ce ménage à trois, toutes sortes de voluptés défendues. Marcellus mourant reproche à Célinde son ingratitude (487) et sa versatilité (488). On remarquera qu'elle n'a eu, en somme, que deux amants.

L'acte II lui est consacré. Dans un monologue qui débute par une chanson lyrique, elle exhale sa douleur, appelle la mort à grands cris et finit par se saisir d'un couteau, elle était donc acculée au suicide; l'énergique Lucrezia eut réagi, Gryphius cherche à diminuer les responsabilités de Célinde. Tout ce monologue manque d'imprévu : vois, Marcellus, comme tu es bien vengé par ma souffrance; puis, reproches à Cardenio, évocation discrète des nuits heureuses qu'ils passaient ensemble jadis; elle a des hallucinations, des cauchemars littéraires où elle voit ses sœurs d'infortune, Médée, Didon, Phyllis, Alcyone; elle se sent devenir folle, autre circonstance atténuante.

Interviennent sa suivante Sylvia et la magicienne Tyche. Toute la scène insiste sur la répugnance de Célinde à suivre les conseils de la sorcière : elle ne veut pas (II.96) entendre parler de moyens brutaux; elle souhaite voir Cardenio revenir à elle (98) sans que sa raison en souffre (100) ; elle ne veut pas que l'amour du jeune homme soit une passion aveugle (104), mais un sentiment partant du cœur (106) ; s'il meurt, elle mourra aussi (112) ; d'avance, la jalousie la torture (116) ; elle restera fidèle à Cardenio jusqu'au bout (120) ; ici, elle s'évanouit à moitié et se sent mourir. Cette vue attendrit la sorcière qui, par pure pitié, lui révèle son remède (le cœur réduit en cendres). Célinde dit alors (149 ss) à peu près comme Lucrezia (p. 88) : quand il n'y a plus d'espoir, on vous propose des remèdes impossibles. Mais Lucrezia parle des sorciers, tandis que Célinde incrimine les médecins, les uns comme les autres usant de ce subterfuge pour sauvegarder leur réputation de guérisseurs infaillibles. Quand Tyche évoque l'opération à faire dans le caveau sur le cadavre de Marcellus, Célinde refuse avec horreur et demande à nouveau la mort. Puis elle se laisse convaincre par les arguments de la magicienne (il semblerait que les atrocités décrites par Tyche devraient plutôt fortifier Célinde dans sa répugnance) ; elle ne fait plus que des objections de détail, concernant l'exécution du crime. Dans une dernière tirade, elle exhale encore ses hésitations et surtout les sentiments contraires qui la déchirent : elle souffre trop; et puisqu'elle a voulu mourir, la mort n'est-elle pas pire encore que l'acte qu'elle va commettre? Elle se compare à un malade ravagé de chancres et obligé de se faire amputer un bras pour sauver sa vie; elle finit par donner son consentement à Tyche (Gryphius a omis le détail du sacristain libidineux. Cialdini p. 89, « per ottenere da me'l suo libidinoso intento »). Puis, Célinde disparaît de la scène.

A l'acte IV, la fausse Olympe la définit : « dem Fräulein sonder Zucht, dem Zunder ärgster Sünden » — ce qui répond mal à la femme que nous

présente, en fait, Gryphius. La scène du cimetière, entre Tyche, Célinde et le sacristain Cléon est destinée à fournir de nouvelles circonstances atténuantes à l'héroïne : elle répugne à agir seule (v. 233-235), n'ose pénétrer en ce lieu sacré (237), se méfie des beaux prétextes dont on maquille le crime (265) et reconnaît qu'elle est tombée bien bas, par amour! — On croit comprendre qu'elle essaie d'extraire le cœur de Marcellus, que le cadavre l'interpelle et qu'elle s'évanouit; elle se croit morte (347) ou sur le point de mourir (352) ; elle supplie Cardenio de la tuer (360) — prière familière aux héros de Gryphius — ou, s'il a pitié d'elle, de la tirer du caveau. Ils s'enfuient, remettant les explications à l'acte V, où nous apprenons (271) que ses larmes de contrition ont éteint les flammes coupables de son amour insensé, et nous entendons sa confession, qui complète celle de Cardenio. Elle avoue son impudicité tout en faisant allusion aux excuses qu'elle pourrait alléguer. Elle résume son histoire, avoue sa faiblesse (305 : « Was sollt'ich Arme tun? Die Not hat mich gedrungen »). Le cadavre putréfié de Marcellus lui a inspiré les mêmes sentiments d'horreur qu'à Cardenio la vue du squelette; comme lui, elle a réfléchi à la vanité des choses d'ici-bas. (Ceci est de l'invention de Gryphius.) A ce moment, le mort s'est levé, mettant en fuite le sacristain, et il a apostrophé la jeune femme. Elle s'est évanouie. Enfin, devant Olympe, Viren, Cardenio, elle bat sa coulpe : le contact de la mort l'a guérie de son amour criminel, — tout comme Cardenio; elle maudit ses sentiments impurs pour Marcellus et Cardenio; d'un geste théâtral, elle jette loin d'elle perles et bijoux, ses larmes seront ses perles (354). Attitude fréquente chez les personnages de Gryphius : elle demande pardon à Cardenio de l'avoir dévoyé. Pour terminer, elle se félicite d'avoir encore quelque temps à vivre pour se préparer à la mort (« Wohl dem, der jeden Tag zu seiner Gruft bereit », 427). Bref, elle a une attitude à peu près passive, qui contraste avec la fougue de la Lucrezia espagnole et avec les intentions mêmes exprimées par Gryphius.

Olympe — si débordante de vie et d'activité dans Montalván — ne fait, chez Gryphius, à peu près rien. Quand le drame commence, son sort est réglé, elle est déjà l'épouse de Lysandre. Son histoire antérieure nous est racontée par Cardenio, dans l'acte I. Son portrait est sommaire : *das Wunderbild* (I. 73). Cardenio et elle s'aiment, mais d'un amour trop violent pour que Dieu le bénisse (75 : *als ein Wirbelwind*). L'influence de la vertueuse jeune fille apaise, pour un temps, le caractère bouillant de son amoureux; mais ce n'est là qu'un bienfait apparent; le penchant d'Olympe, que le ciel n'a pas approuvé, entraîne celle-ci dans les plus graves conflits jusqu'au moment où elle acceptera des mains du Seigneur l'époux que ce dernier lui a destiné. La Narcisa espagnole se détachait de Teodoro parce qu'il était resté trop longtemps absent, parce qu'un mari dans votre lit vaut mieux qu'un amant lointain, parce que les femmes sont versatiles. Olympe, en aimant Cardenio, commet un péché dont elle ne se lavera qu'en se donnant toute à Lysandre.

Quand son père refuse sa main à Cardenio, elle s'indigne que ses parents l'aient « promise » sans le lui faire savoir (I. 113). Narcisa, dans une situation semblable, s'exprimait avec calme et fermeté : il ne faut pas marier une fille sans avoir consulté ses goûts, mais elle ne croit pas, dit-elle, ses parents capables d'un acte aussi abominable; s'ils lui faisaient violence, elle agirait; jusque-là, elle ne veut point leur faire de peine; au surplus, elle a la conscience tranquille. Olympe, au contraire, éclate en transports véhéments : mon père

ne m'aime-t-il plus? « (Bin ich) nicht als ein freies Kind, als ein'erkaufte Magd? » (I. 120, rem. le sens de *frei :* qui fait partie d'une certaine famille, d'un certain clan; donc, un enfant esclave des volontés de son père.) Pourtant, dès lors, avec fatalisme, ou plutôt, avec cette soumission à la Providence qui est propre aux personnages de Gryphius, elle attend de Dieu seul un moyen de s'unir au bien-aimé : elle n'agit pas. Aussi Gryphius semble-t-il embarrassé pour justifier les entrevues nocturnes des deux amants qui, chez les êtres fougueux de Montalván, paraissaient toutes naturelles; il a soin de préciser qu'ils ne commettent aucun péché (129 : « ein unbefleckt Gespräch »).

Parmi tous ceux que la beauté d'Olympe a enflammés (166 ss), le riche Lysandre se fait introduire dans la chambre de la jeune fille. Celle-ci vient pour se coucher (non, comme dans Cialdini, pour parler à Teodoro). Voyant un homme à ses pieds, sa réaction est vertueuse : « erstarrt — erzittert — rennt sie hell schreiend fort » (179-180). (Narcisa évitait de faire du bruit, croyant avoir affaire à Teodoro, ce qui supposait des rapports intimes et beaucoup de rouerie chez elle.) Olympe incrimine Cardenio sur un soupçon qu'elle a (« aus Argwohn », 186) et le hasard confirme son assertion : on rencontre le jeune homme dans le voisinage. Ici, Gryphius, ne voulant point parler des entrevues secrètes des deux amants, complique ses explications : c'est par hasard que Cardenio se trouve passer près de la maison d'Olympe, dont la porte est d'ailleurs fermée et verrouillée (or, il aurait pu, comme Lysandre, se faire ouvrir en soudoyant la servante). Bref, Gryphius se donne bien du mal pour épargner à son héroïne le moindre soupçon sur sa vertu. Quand l'erreur est démontrée, Olympe, comme Narcisa, tombe aux pieds de son père et confesse s'être trompée en accusant Cardenio.

On comprend mal, chez Gryphius, pourquoi les révélations de Lysandre ne démontrent pas aussitôt à Olympe que Cardenio est innocent et toujours digne de son amour. Nous observons ici le contre-coup des obscurités sur ce point, déjà signalées dans Cialdini. Seul, Montalván, que Gryphius n'a pas connu, précise que le père de Narcisa évite de tout révéler à sa fille pour l'amener à épouser Valerio, croyant Teodoro coupable. L'explication psychologique reste la même (239-242) : Olympe hait Lysandre, mais elle lui accorde sa main pour braver Cardenio, pour le défier, parce que le refus de celui-ci de l'épouser l'avait remplie d'amertume (242 : « und mir zu Trotz, weil sie mein Abschlag höchst erbittert. »)

A ce moment, Cialdini rapporte une longue conversation des deux amants et leur réconciliation. Gryphius suit son modèle, mais avec des réticences : Olympe (252) résiste longtemps à Cardenio; ils incriminent la fatalité (*dem Verhängnis*, v. 255), qui s'appellera plus loin la Providence, et souhaitent à l'entreprise de Lysandre une fin aussi terrible que le début en avait été perfide (v. 256-7) ; Olympe s'en remet, en somme, au jugement de Dieu, qui évincera le moins méritant.

Quand le jeune homme annonce son départ, Narcisa le met en garde sans ambages contre les dangers de l'absence en amour; Olympe, en termes vagues, le supplie de rester pour la soulager de son tourment (264 : « sich entbrochen ihrer Pein »). Les lettres se perdent, et elle le croit doublement infidèle (280 : « doppelt Untreu! »). Ici, Gryphius suit à peu près Montalván : elle détestait son mari, puis elle en arrive à le plaindre de se faire ainsi l'esclave soumis et dévoué d'une femme qui le hait et de répondre par la patience (*Geduld*) à ses

rebuffades. Elle en oublie Cardenio. Lysandre en profite pour se faire aimer. Tel est le récit de Cardenio d'après les propos d'un ami : le changement paraît bien brusque chez Olympe, modèle de vertu et de constance. Gryphius l'a si bien senti qu'il a consacré, après coup, tout un acte à la justification de l'héroïne par elle-même. Toutefois, elle s'en explique dès qu'elle revoit son ancien soupirant : « Der Himmel, sprach sie, hat mir eine Seel'gegeben (317), Ich bin Lysanders Braut, Cardenio mag leben, Der Himmel hat von ihm mich gänzlich abgeschreckt, Der mir sein falsches Herz zum zweiten Mal entdeckt. » Cardenio, en effet, a, une première fois, cru Olympe coupable, et maintenant, il l'a oubliée puisqu'il n'écrivait pas. On remarquera qu'elle est injuste vis-à-vis de Cardenio et qu'elle met tout au compte de la Providence.

Au lieu du jeu des sentences spirituelles, Gryphius imagine que Cardenio organise une mascarade, se déguise en Roland furieux. Dans l'épisode correspondant, Cialdini insistait sur le sentiment de l'honneur chez Narcisa, Gryphius : « Olympie entbrannt'vor Ungelduld und Scham (332-33). » Elle dit elle-même (358 ss) : « und Funken aufgeblasen, die, wenn mein Sittsamsein mit Schweigen nicht bedeckt, ein unauslöschlich Feu'r in Haus und Haus entsteckt. » Parle-t-elle de son propre amour pour Cardenio, que ce dernier aurait pu rallumer? Ne songe-t-elle pas plutôt à la redoutable jalousie de Lysandre? Car elle ajoute (362 ss) : si je parlais, « on » te tuerait; mais elle donne magnanimement la vie à Cardenio. L'héroïne de Gryphius est ici, par exception, plus violente, plus théâtrale aussi, que l'Espagnole, qui dit en substance : si je ne puis me faire protéger des entreprises de Teodoro, je me tuerai.

A l'acte III, elle prononce son propre plaidoyer : Lysandre y apparaît dépouillé de tout caractère odieux ou même équivoque; c'est sa constance, sa loyauté qui ont triomphé des préventions de sa femme, dit Viren. Et Olympe de répliquer : qu'elle lui en a voulu, non parce que Lysandre a attenté à sa vertu, mais parce qu'il a fait d'elle le sujet de tous les commérages (III, 22 : « ich ward der Zungen Spiel »). Elle condamne son perfide attentat (25 : *Tücke*), qui l'écœurait : elle avait envie de vomir en voyant son mari (38 : « bis auf das Brechen »). Mais quand il commence à vouloir expier (*Busze*) son crime et à se racheter à force de patience (*Geduld*), elle est émue (« dies brach mein Herz »: 45) ; l'absence de Cardenio l'incline à plus d'indulgence pour Lysandre. Puis le mariage favorise le véritable amour : « v. 50 : « ich habe dies befunden, dasz Lieb' unendlich viel in keuscher Eh'vermehr! » Et quand Cardenio revient, Olympe n'en est pas touchée (55 : « bestürzt, doch nicht bewegt »). Elle envisage sa condition sociale, sa noble lignée, son mariage et conclut que Dieu lui-même a voulu lui faire épouser et aimer Lysandre; Cardenio, si intelligent (« sein scharfer Geist », 91), devrait le comprendre aussi et renoncer à elle. Si Dieu avait voulu me donner Cardenio, il ne m'aurait pas mariée à Lysandre (85-86) ; c'est à Dieu de choisir, non à Cardenio. Celui-ci est sans doute d'ailleurs réservé par le ciel à de plus hautes destinées. (Oui, mais Lysandre a donné un bon coup de pouce à la Providence.) On entrevoit une explication qui eût mieux satisfait le lecteur moderne : tant qu'Olympe a aimé Cardenio, il lui a fallu batailler envers et contre tous — parents, Lysandre, mauvaises langues — et contre Cardenio lui-même avec ses ardeurs excessives; elle a dû lutter aussi contre son propre cœur de jeune fille sans expérience. Au contraire, du jour où elle accepte Lysandre, tout s'apaise, famille, milieu social, opinion publique, époux, sentiments intimes, tout lui redevient

favorable. Or, Olympe n'est guère une combative : elle aspire au calme après la tempête (131-132). C'est, en somme, l'attitude passive des mystiques qui s'abandonnent à la volonté divine (*Gelassenheit*). — Dans la fin de la scène, Olympe exprime sa peur de Cardenio et de ses projets de vengeance : elle ne l'aime plus, elle se méfie de lui, et cette méfiance à son égard subsistera chez elle jusqu'à la fin. Cardenio — dit-elle dans son monologue — est désormais le seul obstacle à son bonheur; qu'il s'en aille! Et elle exhale son amour pour Lysandre. (141 : « ich lebe nur in dir.) »

Gryphius a adopté le personnage de la fausse Olympe sans le modifier beaucoup, les critiques faites à Montalván l'atteignent aussi : comment admettre que ce spectre menteur soit un envoyé du Ciel? La fausse Olympe (comme Lucrezia quand elle écrit à Teodoro pour lui avouer son amour) feint d'abord de parler au nom d'une prétendue amie; elle raconte qu'elle vient de rendre visite à Olympe et qu'elle la quitte à l'instant (c'est faux — la véritable Olympe le dira à l'acte V — mais c'est vraisemblable). Cardenio (comme Teodoro) ne la reconnaît pas, et ce sera pour elle un sujet de reproches : tu m'as oubliée. Puis, comme si elle était vraiment la bien-aimée, elle éclate en lamentations; la tonalité en est à peu près la même que dans Cialdini, bien qu'aucun passage ne puisse être mis exactement en parallèle avec un passage de Gryphius. Elle déclare à Cardenio qu'elle l'aime toujours (IV, « nur winselt über dir ») bien qu'il lui faille feindre de le détester (88 : « ein falsch zornig Schimpf »). Elle ne parle pas de se suicider, comme la fausse Narcisa, mais d'aller pleurer seule dans un jardin du voisinage (100 ss). Comme Narcisa, elle lui jette à la figure le nom et la mauvaise réputation de Célinde. Le fantôme aurait pu s'en tenir à mettre en garde Cardenio contre cette courtisane, qui sera sa perdition (*dein Untergang*, 112). (Gryphius aurait dû supprimer les protestations d'amour et faire dire simplement à Olympe : je viens pour te sauver parce que je t'aime encore un peu — comme un chrétien aime son prochain et s'efforce de le préserver de la damnation.) — Puis, une pause et un changement de lieu : Gryphius cherche à intriguer le spectateur en lui montrant la véritable Olympe, éperdue d'amour qui vole dans les bras de son époux. En fait, le spectateur n'y comprend rien sur le moment. — Enfin, la fausse Olympe reparaît et, aux yeux de Cardenio, se transforme en squelette, armé d'un arc et d'une flèche, et prononce les paroles qui annoncent sa mission divine : « Schau an! So blitzt mein Strahl, dein Lohn, die Frucht der Sünde (218. ») Au dénouement, la véritable Olympe vient étoffer ce malheureux acte V, celui des explications finales et des sermons moraux avec un bout de rôle pour chacun des personnages principaux. Comment maintenir une atmosphère dramatique, une incertitude? Nous savons déjà Cardenio converti; il s'agit d'inquiéter le spectateur. Olympe assume ce rôle ingrat : toujours hantée par les menaces de mort de son ex-amant, elle se méfie de lui, qui les a convoqués chez lui : pourquoi ne vient-il pas plutôt chez eux? (En effet, ce serait plus logique.) Elle déconseille à Viren de donner suite à ce rendez-vous, elle a peur d'un guet-apens. Or, le spectateur, qui sait Cardenio converti, ne peut partager ces craintes; il trouve excessive la défiance d'Olympe vis-à-vis d'un homme qui fait amende honorable, genoux en terre, offre son sang à Lysandre et à elle-même, puis annonce son prochain départ. Avec une certaine sécheresse, elle l'accuse de plaisanter (104 : *ein benebelt Scherz* = une plaisanterie voilée, obscure — malgré le sens courant de *benebelt*, il est peu probable qu'elle aille

jusqu'à l'accuser d'être ivre). Son incrédulité alimente le dialogue, lui donne plus de vivacité, rompt la monotonie du récit de Cardenio.

Gryphius imagine, en outre, de tirer parti de la situation dramatique d'Olympe, qui s'entend accuser d'avoir été à la rencontre de Cardenio, la nuit précédente, dans la rue et de lui avoir confessé son amour persistant; elle proteste avec indignation. Le spectateur reste froid : il sait déjà le mot du mystère. Mais Olympe a raison de souligner combien les voies de la Providence sont tortueuses et équivoques (210 : « zielt dies auf meine Schmach? geschieht es mir zum Guten? ») En effet, le ciel, en adoptant ce biais, risquait de faire grand tort à la véritable Olympe. — Enfin, peu à peu, la jeune femme se détend; elle s'exclame, avec une emphase assez puérile : jamais on n'a ouï pareille chose au monde! Et elle termine par un acte d'humilité : Cardenio n'a aimé en elle que sa beauté éphémère, le spectre lui a révélé le vrai visage de la bien-aimée; et, appuyant, non sans lourdeur, sur la leçon morale, elle invite son ex-soupirant à venir la voir quand elle aura pourri trois mois dans son cercueil (413-15). Sa dernière parole explique toute sa conduite (426) : « Wohl dem, der sich die Hand des Höchsten lässet führen! » En effet, elle s'est laissé conduire par le Tout-Puissant avec une passivité fréquente chez la femme germanique. Gryphius, qui écrivit la pièce à l'époque de son mariage, a mis en elle les traits de l'épouse idéale, telle qu'il la concevait.

Valerio est devenu Lysandre : l'équivoque personnage de Montalván, roturier, mais très riche, à qui sa fortune donne un aplomb impudent, — qui connaît toutes les roueries et manie avec une égale aisance les domestiques et leurs maîtres, les femmes et les hommes, — ce parvenu fastueux et roublard devient un amoureux éperdu à qui sa passion fait commettre une folie doublée d'une grossièreté : il s'introduit dans la chambre d'Olympe. On se demande pourquoi le ciel lui donne Olympe et punit Cardenio qui, lui, n'a commis aucun acte coupable tant que sa bien-aimée ne l'abandonne pas. Sans doute faut-il comprendre, quoique Gryphius l'indique à peine, que Cardenio est appelé à de plus hautes destinées que Lysandre : le mariage est selon la nature; l'ascétisme est au-dessus de la nature. Gryphius a grand soin de ne pas rendre odieux le mari d'Olympe : amoureux transi et respectueux, Lysandre, voyant Olympe entrer dans la chambre, tombe aux pieds de la jeune fille et veut lui parler (I. 177), lui déclarer sa flamme, sans doute (il eût pu se contenter, comme Cardenio, d'un billet doux).

Quand se produit alors le quiproquo, Lysandre intervient, disculpe Cardenio, confesse sa propre faute et offre de réparer, c'est-à-dire d'épouser Olympe; avec un reste d'astuce qui lui vient de son modèle espagnol, il fait remarquer qu'une jeune fille en butte aux mauvaises langues est perdue de réputation. Il obtient ainsi, avec la complicité du père, la main de la fille; mais s'attire la haine de sa fiancée. Dieu ne lui envoie aucun châtiment; lui-même exprime un repentir relatif (I. 295 ss) : il se reproche sa déraison (*Unvernunft-unbedacht*), son forfait (*freventlich*) ; en expiation de son péché (et non comme dans Cialdini, par astuce), il se voue au service d'Olympe, qui l'abreuve d'outrages. Il l'endure avec patience, elle s'attendrit, et, par un reste d'habileté qui lui vient de Montalván, il en profite pour changer cette pitié en amour (I. 304). — Notons, en passant, que, dans la scène de la mascarade, il remercie les acteurs avec beaucoup de dignité (I. 332) tandis que Valerio, dans la joute oratoire, était jaloux de Teodoro. — Cette extraordinaire victoire de Lysandre sur

Olympe, si brièvement contée par Cardenio, appelait quelques explications : Gryphius les ajoute à l'acte III. Viren fait l'éloge de son beau-frère : il a bien souffert, dit-il, des dédains d'Olympe; celle-ci évoque et stigmatise durement l'acte indélicat de Lysandre (*Verräter*. III. 20) et Viren le qualifie de « plus que grossier » (« mehr denn zu grob », III. 24). Olympe renchérit : *Tücke* — *List* — *Betrug* — *Macht* (violence) — *rasend Ungeduld* ec. Puis Lysandre se repent et veut expier (III, 43: *Busze*). En somme, nous n'apprenons rien de plus que ce que nous savions déjà par Cardenio. Or, Gryphius en reste là : dès l'instant que les deux fiancés sont unis par un prêtre, Olympe s'incline devant la volonté divine si clairement manifestée, elle se met à aimer Lysandre; elle s'inquiète peu des qualités de son mari, qui n'entrent pas en ligne de compte dans son affection; et pourtant, elle a pour lui une vraie passion. Lysandre ne paraît en personne qu'à l'acte IV dans une scène réaliste, presque comique, sorte d'intermède avec un domestique dévoué, mais qui ne songe qu'à vivre agréablement et à éviter les horions (Storax) et un portier mal réveillé (Dorus). Lysandre s'y montre homme d'action, énergique, prompt, très amoureux d'Olympe, époux accompli. Désormais, sa faute est oubliée, il ne sera plus question que des crimes commis par Cardenio en fait ou en intention.

A l'acte V, la noblesse d'âme de Lysandre se manifeste dès ses premières paroles : Cardenio, dit-il, n'a jamais été son ami, mais — « weil ich durch seine Pein in meiner Angst genesen » (22) — il veut aller au devant des désirs exprimés par son rival et il cherche une explication indulgente à la mystérieuse demande d'entrevue de Cardenio. Quand ce dernier offre son sang pour laver sa criminelle intention, Lysandre, généreux et embarrassé, se reconnaît « strafenswert » (100) ; et, en signe de réconciliation, il lui offre sa main (*Faust*) et son cœur (103). Pieux chrétien lui aussi, il croit que Dieu a fait un miracle pour détourner de lui et de Cardenio une tentative de meurtre qui eût pu être fatale à tous deux (206 ss). Et il vient mettre son grain de sel en conclusion : (423) « Wohl dem, der seine Zeit nimmt, weil (= während) noch Zeit, in acht! »

De Marcellus, nous avons déjà dit l'essentiel. Gryphius imagine qu'il refuse héroïquement de laisser soigner sa blessure pour expier, par la mort, son péché (I. 495, « er schlug die Mittel aus »). Son cadavre est chargé, semble-t-il, de prononcer la Reihe moralisatrice qui termine l'acte IV.

Trois personnages, à peine esquissés par Montalván, ont pris, chez Gryphius, du relief : Viren, Tyche, Cléon. Le frère d'Olympe, dans la nouvelle espagnole, était, comme Cardenio, un violent (p. 58 : « Troppo baldanzoso et ardito ») ; il provoque Teodoro et se fait blesser. Gryphius fait de lui un noble cœur, que touche la magnanimité de son adversaire, lequel a voulu épargner le frère de sa bien-aimée. Viren devient, de ce jour, le plus chaud avocat de Cardenio. Dans la pièce, ces bonnes dispositions restent platoniques; dans la scène nocturne du quiproquo, Viren — comme dans Cialdini — croit Cardenio coupable de violation de domicile et se lance à sa poursuite. A l'acte III, il assume le rôle de confident et de médiateur : il a plaidé auprès d'Olympe la cause de son ami Lysandre et se réjouit de voir celui-ci aimé comme il le mérite — non sans avoir blâmé l'acte inconsidéré de celui-ci. Toutefois, Viren défend aussi Cardenio, dont il a bonne opinion, comme il le dit à l'acte V. Lui aussi prononce, pour terminer, une parole édifiante : (424) « Wohl diesem, der die Welt mit ihrer Pracht verlacht ».

Tyché — dont le nom a une allure grecque, mais signifie sans doute *Tücke* (ruse) — est la sorcière traditionnelle, banale. Vieille entremetteuse (acte II), dévouée à Célinde, cherchant à la consoler, à la distraire, à lui faire oublier Cardenio, à lui proposer d'autres amours, elle rappelle ces femelles équivoques qui gravitent autour des femmes entretenues. Puis, sommée de recourir à son art magique, elle fait un curieux éloge des sciences maudites — tirade destinée à impressionner Célinde et à piquer la curiosité du spectateur de l'époque, toujours friand de révélations dans ces domaines défendus. Elle affirme que bien des gens, un peu partout, s'adonnent à ces pratiques condamnables, mais fructueuses — thème assez répandu au XVII^e siècle (cf. notre note sur Bandello). Elle reparaît à l'acte IV, mais simplement pour conduire Célinde au cadavre de Marcellus et raffermir le courage défaillant de la jeune fille.

Le sacristain libidineux de Montalván, qui aide Lucrezia pour obtenir ses faveurs et se sauve épouvanté, la laissant seule dans une situation périlleuse, est devenu, chez le pudique Gryphius, Cléon qui, par cupidité, seconde la magicienne; digne pendant de Tyché pour son érudition ès sciences maudites, il disserte sur les cadavres et leur utilisation en magie et en médecine; il s'enfuit dès que le mort se met en mouvement.

Pamphilio, créé par Gryphius, est le confident classique, l'intime qui ne sait rien de son ami, et à qui Cardenio est obligé de tout raconter. Ses réflexions sentencieuses, prudhommesques, manquent d'imprévu. Il termine son rôle par deux vers au bout de l'acte V : 425 et 428.

La conclusion de la pièce est fournie par les *Reihen*, compléments de bien des tragédies du XVII^e siècle, intermèdes lyriques, souvent prononcés par des êtres allégoriques et destinés à dégager la leçon que comporte chaque acte. En effet, un peu comme dans le chœur antique, après avoir laissé les personnages s'exprimer selon leur caractère et les émotions du moment, il convient de rappeler au spectateur qu'il ne faut pas prendre leurs paroles à la lettre, mais les juger selon les principes de la morale ou de la religion. Et voici ce qu'elles nous disent. Acte I : l'âme immortelle aspire à s'élever jusqu'à Dieu, mais le prince de l'enfer, secouant sa chevelure de serpents, lui oppose l'obstacle des passions — l'avarice, l'orgueil, la peur et surtout la luxure (« erhitzte Brunst » 561) qui prit le nom et les dehors de l'amour; avec elle, la soif de vengeance, la colère (« die Rasereien ») ; c'est le commentaire abstrait du caractère de Cardenio, tel que Gryphius l'a conçu. Acte II : la *Reihe* est un avertissement, d'ailleurs inefficace, à Célinde; elle aussi, la luxure (« geile Brunst » 277) l'a détournée du droit chemin pour l'entraîner de crime en crime jusqu'au plus affreux sacrilège, la magie par les morts. La *Reihe* de l'acte III est la plus curieuse : l'Homme (« der Mensch ») est en présence du Temps (« die Zeit ») qui fait défiler devant lui les quatre saisons parmi lesquelles il lui demande de choisir sa compagne de vie; car le devoir de l'homme est de se marier (sous-entendu; à moins qu'une vocation surnaturelle ne l'appelle à Dieu). L'Homme voit successivement les charmes du Printemps, de l'Eté, de l'Automne, puis les rigueurs de l'Hiver; mais comme il ne s'est décidé pour aucune des trois premières jeunes femmes qui incarnent les trois saisons, le Temps l'oblige à épouser la dernière, une vieille, symbole de l'Hiver. Les conditions du choix ne paraissent pas très claires au premier abord : il faut comprendre que le Temps est irréversible et que l'Homme ne peut revenir en arrière; il doit se décider tout de suite; après, il est trop tard. Le temps, en effet, est notre bien

le plus précieux; si nous le laissons s'écouler sans rien faire, sans accomplir notre devoir, nous sommes coupables. L'Homme de cette *Reihe* est un inquiet, jamais satisfait du présent, toujours enivré de l'avenir, qu'il espère plus beau que la réalité actuelle. « Wer die (Zeit) recht braucht, trotzt Tod und Not und Neid und baut ihm (= sich) selbst den Thron der Ewigkeit » (263-4). Acte IV : le spectre du chevalier parle de la mort, de la fragilité de notre dépouille terrestre, que rien ne peut préserver de la destruction; alors, notre âme, le meilleur de nous-mêmes, trouve sa libération et le bonheur éternel. L'acte V ne comporte pas de *Reihen :* les personnages formulent eux-mêmes la morale de la pièce en huit béatitudes (*Wohl dem...*).

La nouvelle de Montalván était attachante; Gryphius, dans le raccourci du drame, fait ressortir l'intérêt du thème, les situations extraordinaires, le caractère des personnages. S'il émonde la donnée en un sens, il l'enrichit par ailleurs. Il lui imprime la marque de sa personnalité scrupuleuse, de poète ami du merveilleux, d'honnête homme respectueux des obligations sociales, d'époux voyant dans le mariage un sacrement et dans l'amour libre un péché, de chrétien, enfin, se méfiant de ses propres sentiments, flairant la tentation coupable dans les inclinations les plus innocentes en apparence et ne cessant de méditer la mort pour y puiser une philosophie de la vie. C'est l'Allemand assombri par les ravages de la guerre et de l'impiété dans sa patrie. Il est, pour la forme, le poète dramatique « classique », avec l'imitation des anciens, l'obéissance aux règles, les confidents, la haute tenue morale, le langage éloquent, un certain manque de naturel. Sa pièce est un bel échantillon du classicisme en Allemagne.

Cardenio et Célinde occupe une place à part dans l'œuvre de Gryphius : malgré ses analogies avec les autres pièces de l'auteur (cf. appendice) elle a un caractère original, comme si ce sujet exceptionnel l'avait mieux inspiré; elle est plus près de son cœur parce qu'elle est plus près de la moyenne des hommes. Les destinées de grands personnages, Léon l'Arménien, Catherine de Géorgie, Charles Stuart, Papinien, sont émouvantes, mais il faut un effort de transposition pour retrouver sous le prince ou le haut dignitaire un homme comme nous. Dans *Cardenio*, au contraire, Gryphius est de plain-pied avec ses héros : ils sont de son milieu; Cardenio le coléreux, comme bien des Allemands à cette époque de conflits sanglants; Olympe qui, comme Gryphius, soupire après le calme du foyer légitime et de l'amour conjugal; Lysandre, dont Gryphius, infidèle à son premier dessein et en désaccord avec la donnée, finit par faire un modèle d'honnête homme et de bon chrétien; Célinde, la courtisane, comme le bon Gryphius a pu en connaître et à qui il témoigne une pitié sympathique. Le milieu de ses autres tragédies est quelque peu artificiel, sorte de compromis entre une peinture historique fidèle et une accommodation à l'esprit du XVII^e^ siècle; au contraire, le milieu de *Cardenio* est pris sur le vif, c'est celui que Gryphius connaît et aime et auquel il eût donné plus de relief et de couleur si le genre le lui avait permis; que l'on compare à ses comédies, si réalistes, où vivent des militaires matamores, des femmes légères, des entremetteuses, des courtisanes. *Horrobilicribrifax* est, en partie, la reprise, sur le plan comique, de la donnée de *Cardenio*. Ainsi, cette tragédie résume à la fois l'inspiration tragique de Gryphius et, tout au moins, le côté bourgeois « vécu », de ses comédies. Si elle n'est pas sa meilleure œuvre, elle est celle qui condense le mieux les divers aspects de la personnalité du poète.

CHAPITRE IV

LE DRAME ROMANTIQUE DE ARNIM : HALLE ET JERUSALEM (1809).

I

Gryphius et les romantiques. — Le *Cardenio* de Gryphius ne semble pas avoir connu un grand succès : la pièce n'a peut-être jamais été donnée du vivant de son auteur, alors que son *Papinianus* jouissait d'une vogue étendue et durable; puis, en même temps que finissait le XVII[e] siècle, le nom de Gryphius passait peu à peu au second plan. Ce sont les romantiques qui le remettent en vogue : fervents d'antiquités, grands fureteurs de bibliothèques, jaloux d'exhumer les richesses du passé national allemand, ils s'efforcent de publier des recueils d'anciens textes germaniques et des études sur de vieux écrivains. Citons un jugement de A. W. Schlegel qui reflète encore, en plein romantisme, le dédain du XVIII[e] siècle. (*Ueber dramatische Kunst und Litteratur :* cours professé à Vienne au printemps 1808, 1[re] édition, Heidelberg 1809, 11. Je cite d'après la 2[e] édition, non modifiée, ibid. 1817, t. III, p. 381 s.) « Auf ihn (Opitz) folgt Andreas Gryphius, unser erster namhafter dramatischer Schriftsteller. Er besasz einen gewissen Umfang literarischer Kenntnis in seinem Fach, wie einige nachgeahmte und übersetzte Sachen beweisen : ein Stück aus dem Französischen (*Das verliebte Gespenst*, d'après Quinault?), eins aus dem Italienischen (*Cardenio und Celinde*) », puis Schlegel fait allusion à une traduction du Hollandais Vondel (*les Gabaonites?*) et ne cite expressément qu'un titre d'œuvre de Gryphius, *Peter Squenz*, imité de Shakespeare, précise-t-il. Il incline à dénier à Gryphius toute originalité, à en faire un élève du « grand Vondel ». Puis, il critique chez lui l'alexandrin, croit discerner dans les intermèdes (*Reihen*) une ressemblance avec les *masks* anglais. Et il conclut : « Sonst ist wenig Theater-Einsicht darin. »

Cette pièce que Schlegel dédaigne fait les délices d'autres romantiques, en particulier de Tieck, Brentano, Sophie Mereau et Achim von Arnim. Quand ce dernier l'a-t-il lue pour la première fois? Peut-être en 1804. Dans une lettre à Brentano du 25 octobre 1804, il mentionne sans préciser « eine Auswahl vortreff-

licher alter Bücher » (*Achim von Arnim und die ihm nahe standen*, de R. Steig et H. Grimm, 3 vol. in-8°, Stuttgart, 1894 à 1904, nous citerons cet ouvrage, désormais, sous le titre abrégé de : Steig. Ici : cf. Steig I. 116). En cette même année, la femme de Clemens Brentano, née Schubart, plus connue sous le nom de son premier mari, le professeur Mereau et qui devait mourir en 1806, Sophie Mereau qui a déjà écrit, outre des poésies, plusieurs romans, dont *Kalathiskos*, *Amande und Eduard*, a conçu, vers 1804 (1), une œuvrette dont Arnim trouve le titre, *Bunte Reihe kleiner Schriften*, et qui comprend des poésies, des *lieder*, des légendes, des récits. Bien que le nom de Sophie Mereau figure seul en tête de l'ouvrage, on a des raisons de croire que Brentano en a écrit la dédicace à Sophie La Roche, ainsi que la légende de Saint Jean Chrysostome et des adaptations d'œuvres dramatiques d'anciens maîtres allemands, — dont quelques scènes du *Cardenio* de Gryphius (2) — sans grand changement, dit Brentano (3). Arnim, déclare le critique Schönemann, n'a aucunement subi l'influence de Sophie Mereau (4) ; tout au plus, et c'est ce que voulait Brentano (5), cette lecture l'a-t-elle fortifié dans le dessein qu'il avait conçu de réaliser une adaptation de la pièce. D'ailleurs, Arnim n'aurait fourni à Sophie qu'une histoire anglaise, *Der Mann von vier Frauen*, et non *Cardenio*, comme on s'y attendrait; mais il a lu pour elle, outre *Cardenio* — et c'est de ce moment que date son premier contact connu avec cette tragédie — des œuvres de Flemming (*sic*), Opitz, Tscherning, Lohenstein, Logau, Frischlin, ainsi que des deux Gryphius (6).

II

Pourquoi Arnim s'est-il intéressé au *Cardenio*, de préférence aux autres tragédies de Gryphius?

« Quand j'ai une bonne idée, s'exclame quelque part Arnim, je la trouve déjà réalisée par d'autres » (7). Ce manque d'originalité le navre; en revanche, ces rencontres avec des âmes sœurs le remplissent de joie. Ainsi, il a trouvé en Gryphius même ferveur religieuse, presque mystique, même goût de l'au-delà, du mystère, de l'occulte (qu'on songe à *Isabelle d'Egypte*, au *Majorat*), même besoin de moralité, d'actions saines, pures d'intentions, bienfaisantes par leurs conséquences. Toutefois, de l'œuvre entière de Gryphius, Arnim ne cite guère que *Cardenio;* les autres tragédies du vieux maître sen-

(1) Steig I. 123.
(2) Il ne nous a pas été possible, du fait de la guerre, de nous procurer l'œuvrette de Sophie Mereau, malgré nos démarches à Paris, en province et à l'étranger.
(3) Lettre à Arnim du 2 avril 1805 : « beinahe unverändert. »
(4) Cf. Schönemann, p. 27.
(5) Steig I. 138.
(6) Steig I. 134.
(7) Steig I. 104.

taient trop le XVII[e] siècle, les classiques français et leurs maladroits imitateurs allemands. Et le problème psychologique et moral posé dans chacune d'elles ne pouvait attirer Arnim : *Leo Armenius* présente un caractère bouillant qui lutte contre un être veule, d'une indécision quasi maladive; Arnim, à la fois actif et irrésolu, mais non au point où le sont les deux personnages de Gryphius, ne pouvait s'intéresser ni à l'un ni à l'autre; et puis, cette histoire de conspiration, de tyran détrôné, est trop loin de ses préoccupations et de son milieu; il est incapable de transposer par la pensée en drame moderne ou personnel une tragédie ancienne, de voir, derrière ces héros semi-historiques l'homme éternel ou sa propre personnalité préfigurée; d'ailleurs, Gryphius se prête-t-il facilement à cette transmutation? Aussi Arnim lit-il probablement avec respect, mais sans ardeur, *Catherine de Géorgie*, pourtant si chrétienne, martyre de sa foi. *Charles Stuart* a dû lui paraître un peu trop passif, ainsi que *Papinien;* ils opposent à leurs ennemis la force d'inertie et un flot de paroles. Par contre, Cardenio et Célinde agissent, ils résistent à la grâce divine et ne s'avouent vaincus que sous les coups redoublés de la justice de Dieu. Or, Arnim aime le combat. De plus, ils vivent dans des milieux de bourgeois et d'étudiants, connus de lui; au centre de la pièce de Gryphius est le problème du mariage, qui hante tous les romantiques et qui va se poser pour Arnim. Donc, si sa curiosité d'érudit, d'amateur d'antiquités, l'amène à Gryphius, son âme n'est captivée que par une seule œuvre, *Cardenio*.

Les comédies du maître ont dû l'amuser : comme ses confrères romantiques (que l'on pense au théâtre de Tieck!), Arnim aime le comique, dont le mélange avec le tragique engendre l'indispensable ironie. Les scènes amusantes, satiriques, grotesques de *Halle et Jérusalem* ne s'expliqueraient pas bien sans une légère influence de *Peter Squenz*, *Horribilicribrifax* ou *Dornrose*. Dans *Horribili*, les personnages de matamores, toujours disposés à en découdre, donnent à Arnim quelques traits pour ses étudiants batailleurs, dont Cardenio; il y a aussi des questions d'argent qui ont pu inspirer en partie les scènes chez le juif usurier Nathan; le mélange bouffon de plusieurs langues étrangères a été imité discrètement par Arnim (cf. *Halle* I. 1). L'atmosphère de *Squenz* fait songer à Shakespeare où Arnim a trouvé le ton de certaines scènes populaires, ainsi que le problème du justicier, traité dans *Hamlet;* d'autre part, *Squenz* a suggéré à Arnim l'épisode grotesque de *Jérusalem* (sc. 13), où deux hommes qui meurent piétinés par une géante, ressuscitent peu après comme, chez Gryphius, Pyrame et Tisbé. *Dornrose* est la jeune fille qui voudrait épouser celui qu'elle aime, mais elle rencontre des obstacles. Cette discordance entre amour et mariage fait aussi le fond du *Cardenio* et reparaîtra chez Arnim.

Dans la lettre à Brentano du 9 juillet 1802, déjà citée, Arnim écrit du poète : « Er ist ein wahrer Märtyrer und Eremit, er betet und kasteiet sich für Andere, damit sie das Leben haben; er ist der demütige Petrus, der die Himmelsschlüssel hat und an der Tür sitzt, um andere hineinzulassen, aber selbst nicht eintritt. » C'est là, ajouta-t-il, son idéal. Poète et anachorète sont donc, pour lui, synonymes. Aussi, chrétien lui-même, il lit avec ferveur *Cardenio*, le drame chrétien du chrétien Gryphius; et il en adopte d'emblée trois thèmes essentiels : le *Memento mori*, la *Gelassenheit*, la conversion du pécheur.

Memento mori : toute la tragédie de Gryphius s'orientait vers la double scène du squelette et du caveau funéraire et se terminait par la méditation de la mort. Arnim reprend et transpose cette idée; dès le début de la pièce,

Cardenio annonce que le tombeau du Christ est le centre du monde; tous les hommes devraient aller en Terre Sainte pour y honorer le Saint Sépulcre et se préparer à faire eux-mêmes une bonne fin. Cette idée de la mort grandit de scène en scène; dans *Jérusalem*, elle devient obsédante; les principaux personnages font une fin édifiante ou s'y préparent soit en devenant moines, soit en se consacrant à des activités pieuses. La formule *Memento mori* se trouve dans *Jérusalem* (sc. 7), où Ahasverus la répète trois fois.

La pensée que nous devons mourir rend indifférent aux choses de la terre et docile à la Providence, qu'elle se manifeste par des miracles (apparitions) ou par des voies naturelles (volonté des parents) ; les obstacles à nos désirs nous sont envoyés par Dieu lui-même; le chrétien s'abandonne à la volonté divine. C'est la *Gelassenheit* mystique, dont Gryphius s'est fait l'apôtre. Mais si Catherine de Géorgie obéit promptement, Cardenio, Célinde et Olympe ne se résignent, chez Gryphius, qu'après s'être débattus. Il en est de même des personnages de Arnim : celui-ci n'aime pas les caractères trop passifs, il insiste sur la lutte plus que sur la soumission finale.

Mais ce qui l'a surtout séduit dans Gryphius, c'est la double conversion de Cardenio et de Célinde, d'abord pécheurs, puis se repentant sur un signe du ciel et devenant de vrais mystiques, morts au monde. D'ailleurs, chez Gryphius, tout le monde pèche : Lysandre, le bon chrétien qui continue à vivre dans le siècle, a un acte de folie sur la conscience; Olympe, l'épouse irréprochable, déplore son indigne passion pour Cardenio. Arnim crée une foule de personnages — chrétiens laïques et chrétiens religieux — et, parmi ceux-ci, les contemplatifs et les actifs, anachorètes, missionnaires et soldats du Christ; comme dans Gryphius, tous passent par les trois étapes — péché, contrition, conversion.

Mais ce n'est là, estime Arnim, qu'un commencement; une vie vraiment chrétienne comporte, ultérieurement, des rechutes et des montées vers l'idéal. Voilà pourquoi il écrit une suite (*Jérusalem*) à l'œuvre de Gryphius. Dans *Halle*, Cardenio s'amende et part en pèlerinage, mais il subira encore plusieurs épreuves et endurera le martyre avant de mourir en odeur de sainteté. Célinde, après avoir renoncé à la magie et à Cardenio, endure, au désert, une véritable « tentation de Saint Antoine » avant de devenir une âme pure. Olympe ne se contente pas d'obéir à sa famille, d'adorer son mari Lysandre et de lui donner un enfant, elle accepte héroïquement la mort de son époux sur le champ de bataille, se sépare volontairement de son fils et se fait religieuse, vouée à l'instruction des petits orphelins. Lysandre donne sa vie pour la patrie dont il mêle le culte à celui de la religion. Viren, dont Arnim a fait un sensuel consumé par un amour stérile pour Célinde, entre finalement parmi les Chevaliers du Saint Sépulcre, véritables Templiers, moines et soldats, champions d'un catholicisme rénové. Autour d'eux, une quantité de mauvais chrétiens — par exemple des étudiants de Halle, le *Kümmeltürke* (étudiant pauvre), le *Waisenhäuser* (pupille de l'Assistance?) etc. — qui finissent tous par battre leur coulpe.

III

Genèse et analyse du drame de Arnim

Dans sa lettre à Brentano du 27 février 1805 (1), Arnim avoue pour la première fois son dessein : « Cardenio und Celinde habe ich Lust neu herauszugeben... Geändert soll so wenig wie möglich werden »; il veut simplement faire disparaître quelques taches qui déparent la pièce; il ne s'explique pas sur ce point. Voulait-il mieux motiver certaines actions? donner plus de vraisemblance aux fantômes qu'il a, en effet, beaucoup modifiés dans sa version définitive? Il a toutefois une idée qu'il croit originale : « Der Anfang, die herrlichen Liebesszenen sollen während der Erzählung im Hintergrunde als Ballett vorgestellt werden. » Il songe donc à une adaptation, sans doute assez libre, mais non à une refonte complète de la tragédie. Il projette un recueil, l'*Ancien Théâtre allemand*, qui contiendrait un choix des œuvres du vieux maître, « lequel nous rappelle si souvent Shakespeare » (2). Or, le 22 octobre 1809, il écrit à Brentano : « Auch vom Gryphius ist noch nichts gedruckt »; donc, son manuscrit est terminé (mais non imprimé) à cette date, ce que confirme une lettre de W. Grimm à son frère Jacob, du 13 novembre 1809 : « In der Zeit von vier Wochen hat er ein Trauerspiel fertig gemacht », etc. Ainsi, en un mois (probablement octobre 1809), il a rédigé un drame qui n'a plus grand'chose de commun avec son modèle (Grimm ibid : « doch wenig beibehalten »). En février 1810 (3), on le copie; en avril (4), il retouche encore la 2e partie; en septembre (5), on l'imprime et en décembre (6), il a déjà paru. Un examen superficiel montre que Arnim a beaucoup innové : il reste à examiner en quoi et pourquoi.

Le titre, *Halle et Jérusalem*, précise les deux lieux principaux de l'action : la 1re partie (3 actes) se passe à Halle, la 2e (13 scènes non réparties en actes), à Jérusalem. Le sous-titre (*Studentenspiel und Pilgerabenteuer*) donne en raccourci les deux faces du dyptique : à Halle, des péripéties entre étudiants (*Spiel* semble signifier ici aussi bien *Trauerspiel* que *Lustspiel;* donc, mélange de tragique et de comique) ; en Terre Sainte, il s'agit d'aventures survenant à des pèlerins en route pour le Saint Sépulcre. L'œuvre est dédiée par Arnim à ses amis et confrères Brentano et Görres « en souvenir des bons et mauvais jours passés ensemble à Heidelberg ». Cette ville rappelle en effet à Arnim des périodes fécondes et quelque peu agitées de sa vie. Le premier séjour qu'il y fait, chez Brentano en 1805, évoque leur travail en commun, pour rassembler et mettre au point des chansons populaires allemandes dont le recueil,

(1) Steig I. 134.
(2) Schönemann, p. 2, cf. aussi Steig I. 252.
(3) Steig III. 54
(4) *Ibid.*, 60.
(5) *Ibid.*, 70.
(6) *Ibid.*, 90.

le *Cor Merveilleux*, paraît à la Saint Michel de 1805 ; le deuxième séjour, en 1808, correspond au mariage malheureux de Brentano avec Augustine Bussmann ; Arnim se demande alors, non sans quelque angoisse, que faire pour son ami, quel conseil lui donner ; faut-il l'encourager à divorcer ? (« böse Tage »). Cette même année, il se lie avec Görres d'une amitié qui a pour base bien des idées communes ; Görres collabore au *Journal pour Ermites* de Arnim ; lui aussi publie un recueil de poésies populaires.

C'est, dit encore Arnim, « une tragédie en deux comédies » ; donc, il a voulu compléter la donnée de Gryphius, purement tragique (à part la courte scène avec Storax) par un élément comique, humoristique, satirique, bouffon.

Dans sa préface (Anzeige — annonce au lecteur), il dit : « Die frühere dramatische Bearbeitung der italienischen Novelle... von dem alten deutschen Dichter Andreas Gryphius... » Or, ce dernier ne parlait pas d'une « nouvelle », mais d'une histoire (*Geschichte*) qui lui a été communiquée (*mitgeteilt*). Arnim aurait-il découvert et exploité la véritable source de Gryphius ? Il ne semble pas : nulle part il ne cite de façon précise le nom du traducteur italien — et d'ailleurs, la première page du recueil de Cialdini lui aurait révélé l'original espagnol ; aucun rapprochement n'apparaît possible entre *Halle* et Montalván ou Cialdini (cf. encore *Voranzeige der Jenaer Allgemeinen Zeitung-Intelligenzblatt* Nr 13-23/2/1811, colonnes 103-104 : « die wunderbare italienische Novelle »). Arnim se borne donc à répéter, avec une précision supplémentaire assez curieuse, les indications de la préface de Gryphius. L'œuvre de ce dernier, ajoute-t-il, « wird im ersten Bande meiner *Alten deutschen Bühne* erscheinen ». Cette réimpression de textes anciens ne verra jamais le jour ; Arnim a dû se lasser de cette tâche ingrate pour laquelle il n'a pas trouvé de collaborateurs ; Tieck publiera son *Altdeutsches Theater* en 1817.

Gryphius, dit encore Arnim dans sa préface, m'a fourni « *einen Teil* der Begebenheiten dieses Schauspiels » (c'est nous qui soulignons) ; « die *gänzliche Verschiedenheit* meiner Bearbeitung von der Seinen rechtfertigt mich über die Wahl derselben Erzählung... so hatte ich dagegen manches *mir* und der *Zeit* Eigentümliche mitzuteilen ». A l'élément dramatique fourni par Gryphius, Arnim a voulu ajouter une importante contribution personnelle : 1° (cf. dédicace) un élément comique ou humoristique. 2° des motifs empruntés à l'actualité (« der Zeit Eigentümliche »). Il ajoute avec modestie : « Wenn ich sehr weit zurückgeblieben bin hinter der Vollendung jenes alten Meisters, der zu grosz ist, als dasz ich gegen ihn eine Art literarischer Nebenbuhlerei hätte ausüben wollen ». Donc, ni plagiat, ni compétition ; c'est le rajeunissement, l'approfondissement d'un thème poétique et son adaptation à la personnalité d'un nouvel auteur.

Il ne saurait être question ici d'étudier tous les problèmes que soulève une œuvre aussi complexe et d'élucider tous les symboles — souvent transparents — qui expriment les pensées maîtresses du poète. Nous nous attacherons surtout au parallèle entre la pièce de Gryphius et celle de Arnim, nous bornant, pour le reste, aux indications strictement indispensables ; ainsi ferons-nous pour la 2e partie du drame, *Jérusalem*, qui n'offre aucun point commun avec le *Cardenio* de Gryphius, bien que nous y retrouvions les personnages de Gryphius et de *Halle*.

Fort instructive est déjà la simple comparaison matérielle des deux textes de Gryphius et de Arnim — elle est facile dans la collection *Deutsche Lite-*

ratur (Reclam), comportant pour les deux œuvres même format, mêmes caractères d'imprimerie. La pièce de Gryphius tient en une soixantaine de pages; *Halle* (sans *Jérusalme*) en a près de 150, soit deux fois et demi autant; même en défalquant une quarantaine de pages, où Arnim ne doit rien à son prédécesseur (épisodes de Wagner, du Juif Nathan, d'Ahasverus, etc.), il semblerait que le romantique a fortement développé la donnée de Gryphius. Une confrontation plus détaillée se complique du fait que Arnim a ramassé les cinq actes de son modèle en trois : aurait-il abrégé la fin de sa pièce? avait-il voulu traiter la suite (*Jérusalem*) dans les actes IV et V et y a-t-il renoncé, sa seconde partie devenant trop ample? En tout cas, les deux premiers actes de Arnim, avec 90 pages, correspondent au seul premier acte de Gryphius (17 pages) ; la longue exposition sous forme de récit dialogué devient un drame en action, rappelant de loin la ligne sinueuse de la nouvelle espagnole. Le 3e acte de Arnim contient, en 58 pages, les actes II, III, IV et V de Gryphius (44 pages) ; or, comme il comporte des hors-d'œuvre, une amplification de certaines données sommaires de son modèle, il faut constater que Arnim, après avoir très développé l'acte I de son prédécesseur, a traité très succinctement les quatre autres actes du vieux maître.

La ligne générale de son drame est marquée par les trois moments essentiels de la tragédie : acte I, l'attentat dans la chambre d'Olympe; acte II, les amours de Cardenio et Célinde avec le meurtre de l'amant; acte III, la nuit fantastique, avec la double intervention surnaturelle. Parmi les personnages, Cardenio, Pamphile, Lysandre, Viren, Olympe, Doris, femme de chambre d'Olympe, Tyché, Célinde, Cléon le sacristain et quelques comparses viennent de Gryphius; l'auteur a donné à chacun une position sociale : Cardenio est Privatdozent, Lysandre (oublié dans la liste liminaire) est comte, Viren est baron et professeur de droit (comme Savigny?) ; la sorcière Tyché est, dans le monde, Mme la Conseillère (Kriegsrätin = la femme d'un magistrat ou officier supérieur attaché au ministère de la guerre). Célinde devient la fille de Tyché, ce qui modifie peu le drame. Pamphile est étudiant — et poète pour justifier un intermède lyrique. Le chevalier Marcellus de Gryphius s'est dédoublé, il devient le capitaine Volte, tué par Cardenio dans une querelle de jeu — et le prédicateur Lyrer, amant de Célinde (il y a aussi dans *Dolorès* un prêtre d'esprit assez indépendant), et que Cardenio tue aussi. Arnim a donc voulu brosser un tableau satirique de la société contemporaine. Les personnages nouveaux sont Ahasverus, le philosophe Wagner, le Juif Nathan et sa famille, les habitants de Halle, étudiants, sauniers, gens du peuple, etc. L'action se passe fin juin (cf. II. 8. Cardenio : « am Ende des halben Jahres »).

L'acte I de *Halle* correspond à l'acte I, scène I, de Gryphius jusqu'à la brouille d'Olympe avec Cardenio, qui refuse de l'épouser après l'attentat nocturne. La scène I présente des étudiants, une marchande de cerises et Pamphile; le confident falot de Gryphius a pris du relief, il a son franc-parler, étant sûr que son ami le protègera. Quant à Cardenio, il est en train de se battre en duel. Ahasverus paraît en Juif errant parlant toutes les langues et toujours tremblant; on devine qu'il s'inquiète de Cardenio — son fils qui, d'ailleurs, lui ressemble. Dans la scène 2, Cardenio est, comme dans Gryphius, bien doué, cultivé, érudit, mais querelleur. Arnim lui a donné, en outre, des qualités de chef : il donne des ordres à tout le monde, il dirige une association d'étudiants (cf. I. 5. Suppius : « Ordensvorsteher »), veille sur l'honneur de

la corporation et réprimande des condisciples qui se conduisent mal, surtout vis-à-vis des femmes. Lui-même n'a jamais aimé — non seulement, comme chez Gryphius, parce qu'il méprise l'autre sexe, mais parce qu'il voudrait n'aimer qu'une femme et qu'elle fût vierge. On lui fait l'éloge d'Olympe et, à l'instar des preux des romans de chevalerie, il tombe amoureux d'elle sans l'avoir vue. La scène 3 développe un seul vers de Gryphius : « Ich sah sie und entbrannt', sie fühlte neue Flammen » (I. 77). Toutefois, Arnim ajoute une note humoristique : Olympe vient au marché acheter des cerises; sa bonne et la marchande de fruits parlent le langage familier des gens du peuple, déjà entendu scène I, tandis que les deux amoureux expriment leur passion en termes enflammés. Il faut comprendre — bien que Arnim ne le dise pas — que cette fougue subite est condamnable; mais non pour la même raison que chez Gryphius; Arnim, suivant une idée romantique peut-être empruntée au mysticisme hindou (Bagavadgîta?), distingue dans l'âme humaine le moi supérieur et le moi inférieur; or, c'est le moi inférieur des deux amants qui s'est ému. Les scènes 4 et 5 décrivent la grande « disputation » Wagner-Cardenio en vue du doctorat. Cardenio, inspiré malgré lui par Dieu, en une illumination subite, mais passagère, proclame que le Saint Sépulcre est le centre du monde. Wagner est un athée, voilà pourquoi il succombe (Becker : « Gott verliesz er, so verliesz ihn Gott »). La scène 6 développe un seul vers de Gryphius (I. 172) « und kaufte durch viel Gold der Kammerjungfer Ohr ». Personnage estimable chez Gryphius, sauf une défaillance imputable à un excès d'amour, Lysandre reprend chez Arnim un peu du caractère équivoque qu'il avait chez Montalván : il avoue à Doris, la soubrette d'Olympe, qu'il aime celle-ci et veut l'épouser; en même temps, il promet à Doris, qu'il a déjà courtisée, de lui continuer ses caresses (*Liebkosungen*) quand il sera le mari d'Olympe, car : « Zwei so verschied'ne Lieben geh'n recht gut zusammen. » Abusant de la passion de la pauvre fille pour lui (et non en la soudoyant, comme dans Gryphius), il exige qu'elle l'introduise dans la chambre d'Olympe, où il espère arriver à ses fins. On comprend mal cet attentat : Lysandre, comme Cardenio, est tiraillé entre son moi inférieur et son moi supérieur. C'est le moi inférieur qui l'entraîne à son amour ancillaire pour Doris et (croyons-nous) à sa convoitise bestiale de posséder Olympe.

Chez Gryphius, les amours de Cardenio et Olympe continuent en secret jusqu'à la demande officielle en mariage. Arnim veut presser le mouvement : il remplace la démarche auprès du père d'Olympe par une conversation entre celle-ci et son frère. Olympe n'a plus de père (c'était le second mari de la mère commune d'Olympe, de Viren et de Cardenio), Viren assume la charge de tuteur légal, rôle déjà esquissé dans Gryphius où Viren surveillait les entrevues secrètes de Cardenio et Olympe (I, 131) et agissait pour déterminer sa sœur au mariage (III, sc. I) ; dans Arnim, il lui donne des conseils pleins de sagesse; et pourtant, lui aussi a son moi inférieur qui l'entraîne à une passion coupable, et d'ailleurs malheureuse, pour Célinde (« so viel Leiden »). Cardenio n'ayant fait aucune démarche officielle, Olympe déclare qu'elle l'aime et ne peut vivre sans lui : « nichts bin ich ohne ihn » (cf. Gryphius I, v. 90 et v. 112-125). Elle ajoute, en bonne romantique, qu'elle avait jadis en horreur le joug du mariage, elle réclame son droit au libre choix et préfère un instant de bonheur à de longues années ternes. Viren, reprenant les paroles du père chez Gryphius, veut la détourner d'une union

avec cet homme violent, susceptible et (détails qui ne sont pas dans Gryphius) d'une obstination implacable (« was er will, das setzt er durch ») ; et connaissant trop les hommes pour ne pas les mépriser (« stöszt sie mit Verachtung fort »).

Le point délicat va être la volte-face d'Olympe cessant d'aimer Cardenio pour s'éprendre de Lysandre. Une longue absence, comme chez Gryphius, la versatilité féminine, comme chez Montalván, n'expliqueraient rien chez Arnim : le héros romantique aime, en principe, jusqu'à la mort. Or, il fallait, non seulement justifier le revirement de la jeune fille, mais encore l'accélérer, puisque l'acte II verra les noces Olympe-Lysandre. S'inspirant, par anticipation, de l'acte III de Gryphius avec la longue conversation entre Viren et sa sœur, Arnim leur fait dire *avant* le mariage ce qu'ils disaient, chez Gryphius, *après*; il dépeint Lysandre comme un excellent ami d'Olympe, plein d'attentions pour elle; et elle, a déjà pour lui une vive sympathie; elle lui bat froid, mais ce n'est qu'une feinte; bref, le chemin que Lysandre faisait chez Gryphius, après son mariage, pour conquérir Olympe, il le fait, dans Arnim — et sans le savoir — avant. Par malheur, ce Lysandre sympathique dont on parle ici n'a rien de commun avec le personnage de la scène précédente, cet hypocrite qui lutine Doris, courtise sa sœur pour exciter la jalousie de celle-ci et veut se partager, une fois marié, entre Doris et Olympe. L'explication est assez subtile : la scène 6 montre Lysandre sous l'empire de son moi inférieur; la scène 7 nous révèle son moi supérieur, qu'Olympe connaît mieux qu'il ne se connaît lui-même.

Scène 8 : insignifiante. La scène 9 est presque entièrement originale; Cardenio y exprime son amour pour Olympe, il lui donne une sérénade à laquelle elle répond en vers avec accompagnement de musique; puis, des musiciens à la solde de Cardenio exécutent un divertissement (*Maskenspiel*) ou intermède lyrique, qui veut imiter les *Reihen* du XVII[e] siècle; c'est un trio plein d'allusions voilées aux sentiments qui unissent Olympe et Cardenio; il n'y a pas là de leçon morale, comme dans les *Reihen* de Gryphius.

Les scènes suivantes ont leur embryon dans Gryphius (I, 171 ss.). Scène 10 : Doris introduit Lysandre dans la chambre d'Olympe. Scène 11 : Lysandre, resté seul, regrette son méchant dessein; ses paroles montrent que son égarement est passager et que, malgré sa mauvaise conduite (« mein voriges Leben » — « gemeine Sünden »), c'est, au fond, une âme noble et loyale. Scène 12 : Doris accompagne Olympe dans sa chambre, puis se retire. Scène 13 : Olympe, restée seule, exprime son amour pour Cardenio, ainsi qu'une angoisse pudique, elle a le pressentiment qu'un malheur la menace et qu'elle n'est pas seule dans la pièce. Lysandre éteint la lumière et donne à la jeune fille un baiser impétueux; puis, il s'enfuit. Arnim semble bien s'être inspiré du *Faust* de Gœthe, soit du *Fragment* de 1790, soit de la Première partie, de 1808. Lysandre, dans son monologue (sc. 11), dit : « hab'den Teufel in dem Herzen... die Schlange »; Faust était hanté par la présence de Méphisto et le traitait de Serpent (Ed. Witkowski v. 3324). Lysandre contemple le lit virginal (« das kleine Bett — die weisze Decke »), Faust dans la chambre de Marguerite « hebt einen Bettvorhang auf » (v. 2709 ou *Fragment* 1790 v. 1172). Lysandre parle de *freveln* (cf. *Faust* v. 2726), il s'exclame « O schöne Ordnung » (*Faust* v. 2692 et 2703). Il veut s'en aller. (cf. *Faust* v. 2730). Olympe et Marguerite

entrant dans la chambre ont les mêmes réactions : « das Zimmer ist so voll von Dampf » (*Faust* 2572 : « so schwül, so dumpfig »), l'une et l'autre éprouvent le besoin d'ouvrir la fenêtre. Elles ont peur, Olympe : « jetzt erschreckt mich dieser Eindruck auf dem Bette (*Faust* 2757 : « mir läuft ein Schauer überm ganzen Leib »). Elle ouvre l'armoire, comme Marguerite, et y trouve, au lieu de la cassette, un homme caché. [Plus loin, Cardenio s'exprime comme Faust : « Nimm mich, du Teufel (sc. 16) frei geb'ich mich dir zum Geschenk... Fluch aller Liebe » cf. la scène du Pacte v. 1530 ss. où Faust conclut son marché avec le démon et formule ses onze malédictions v. 1587 ss. (dont : « Fluch jener höchsten *Liebeshuld* »). Ce rapprochement éclaire l'intention de Arnim : à partir de ce moment, Cardenio, comme Faust, s'abandonne à son moi inférieur et se voue au diable; sa passion devient donc coupable.]

Chez Gryphius, les cris de détresse d'Olympe attirent sa famille; chez Arnim, ils sont entendus de Cardenio lui-même qui entre dans la chambre de la jeune fille, ce qui augmente encore l'imbroglio. Dans ces scènes 14-15, sont groupés deux épisodes, très différents, de Gryphius : 1° le duel Viren-Cardenio *avant* la nuit fatale; chez Arnim, Cardenio se refuse jusqu'au bout à croiser le fer avec le frère de sa bien-aimée (cf. au contraire Gryphius). 2° Cardenio se justifie *après* la nuit fatale; chez Arnim, il produit aussitôt ses témoins à décharge (les musiciens de la sérénade) ; Viren fait amende honorable et, comme chef de famille, offre à Cardenio la main de sa sœur pour sauver la réputation de celle-ci. Cardenio refuse, semble mettre en doute la virginité d'Olympe (sc. 16), demande : « Was tat der Fremdling? » A son tour, Olympe repousse Cardenio; son revirement, mal justifié, tient en quelques lignes : 1° Cardenio n'a pas le droit de l'interroger, elle le considère comme un étranger (« fremd ») ; 2° son frère n'a pas le droit de disposer de sa main (cf. Gryphius I, 113, quand Olympe proteste contre le refus de son père d'accorder sa main à Cardenio) ; 3° elle ne veut pas qu'il l'épouse par pitié; elle aimerait mieux se donner à l'inconnu. Puis, elle ajoute (sc. 17), en tête à tête avec Viren, qu'elle ne pardonnera jamais à Cardenio de l'avoir dédaignée, méprisée. Le spectateur dirait volontiers, comme Viren : « Ich staune, Schwester, über dich! »

Scène 18 : c'est la fin de l'acte I. Cardenio part en voyage, dit-il; ainsi en était-il, à peu près, à la fin de l'acte I de Gryphius. Déçu, bafoué, il hait les hommes et l'amour, il se prépare aux pires forfaits. Toutefois, ce départ n'est qu'un symbole; la scène fait plutôt penser à un adieu à la vie d'étudiant; Cardenio a achevé ses joyeuses années d'Université, il prend congé de Halle, de ses compagnons de plaisir; désormais, les épreuves et les chagrins l'attendent. L'apparition d'Ahasverus, qu'on prend pour un fantôme, met tout le monde en fuite.

L'acte II est consacré au mariage d'Olympe et à l'épisode de Célinde jusqu'au meurtre de son amant : il ne sort donc pas du cadre de l'acte I de Gryphius. Après un monologue de Doris (sc. 1), Viren avoue un amour sans espoir pour Célinde; ce sentiment n'a aucune influence sur l'action; Viren finira par s'en affranchir. Dans la scène 3, Viren veut persuader Olympe d'épouser Lysandre. Il a reçu de celui-ci une lettre (Gryphius n'en parle pas, I, 233 ss. Cialdini p. 61 : « un biglietto ») offrant d'épouser la jeune fille pour faire taire les mauvaises langues; contrairement à Gryphius,

Lysandre n'avoue pas encore son attentat (dans Montalván-Cialdini, c'est le père de la demoiselle qui dissimule l'aveu du prétendant). Pour décider l'intéressée, Viren ouvre la tragédie de Gryphius et lit à sa sœur la *Reihe* de l'acte III. Les quatre saisons se succèdent devant un être humain (« der Mensch ») : chez Gryphius, c'est un homme; chez Arnim, une jeune fille (Olympe). Viren imagine donc que quatre prétendants, symboles des quatre âges de la vie, défilent devant Olympe. Arnim cite des passages entiers de son modèle. Dans la strophe initiale, dite par le Temps, il remplace *Mitgefährtin* par *Mitgefährten.* Il remanie la strophe du Printemps qui s'appliquait mal à un homme. Il ajoute un commentaire sur l'Eté : « er will genieszen, er dringet auf Entschlusz », destiné à hâter la décision d'Olympe. Deux vers ne sont pas de Gryphius : « In dieser Wahl, da find'ich Qual (allusion au proverbe : « wer die Wahl hat, hat die Qual ») Ich wollt', ich fänd'all' auf einmal ». Idée maladroite; Gryphius, au contraire, insiste sur l'irréversibilité du temps, chaque saison exclut la précédente; au dénouement, l'Homme devra se contenter de l'Hiver. Pour l'Automne, Arnim invente le détail humoristique du crâne chauve, qui n'aurait pas convenu à une femme, et il ajoute encore : « doch steht er auf festen Füszen ». Pour l'Hiver, *Frauenbild* a été remplacé par *Grauenbild. Siechenhaus* peu usité, devient *Krankenhaus*; *Vorbild* se substitue à *Muster*, moins clair. Arnim écrit ensuite : « die Zeit verwandelt sich nun in den Tod »; il se trompe; c'est toujours le Temps qui, dans Gryphius, prononce la sentence. Arnim reproduit celle-ci, sauf *ein blödes Angesicht*, que sans doute il ne savait comment interpréter (le visage fané de l'automne? — *blöde* signifiait primitivement : *schwach, kraftlos*) — . Olympe est ébranlée, non convaincue. Pour mieux justifier son revirement et préparer de loin l'intervention du fantôme, Arnim imagine que la défunte mère d'Olympe continue à veiller sur ses enfants et leur apparaît en rêve pour leur donner des conseils. Olympe a vu en songe Cardenio près de tomber dans un abîme, symbole de sa dégradation, de sa chute dans le péché (cf. métaphores de Gryphius III. 76-78 « seinen Fall — in den Pfuhl des tiefsten Abgrunds ») ; il avait pourtant de blanches ailes, signe de sa pureté initiale. Lysandre, au contraire, a des ailes noires — l'origine de son bonheur est une mauvaise action — mais il s'élève bien haut, Olympe le voit à ses côtés, de nombreux enfants les entourent, et sa mère semble heureuse. Viren déclare aussitôt que la volonté maternelle est manifeste et que sa sœur doit obéir, donner sa main à Lysandre. En aparté, il ajoute : « Olympie ist eine Schwärmerin, doch dient es ihr und mir ». Viren est ici dupe de sa peur de l'être : c'est bien la volonté du ciel que le fantôme fait connaître. Convenons toutefois que la jeune fille se soumet, en somme, à une superstition — le songe prémonitoire — où ni Dieu, ni les saints, ni les anges n'interviennent. De plus, le procédé semble banal : il rappelle le fameux songe de la tragédie classique.

La scène 4 est issue du vers I, 235 de Gryphius. A présent qu'Olympe accepte Lysandre, que dira-t-elle quand celui-ci, en homme loyal, avouera sa faute? La scène eût pu être mouvementée. Mais Arnim a déjà bien aplani les difficultés. Et pourtant, cette vierge aux sentiments profonds nous paraît changer d'amour bien vite, elle nous étonne plus que la femme réaliste et versatile de Montalván, ou la chrétienne soumise de Gryphius. A la fin de la scène, elle analyse une dernière fois ses sentiments : son moi supérieur

(« mein bessres Selbst ») l'entraîne vers Lysandre et l'idéal, son moi inférieur (« mein schlechtrer Teil ») l'enchaînait à la terre, aux passions violentes (« die wilden tobenden Gefühle) et à Cardenio. Répétons que Arnim ne nous en avait rien laissé pressentir : il nous dépeint, dans l'acte I, Cardenio et Olympe comme des amoureux innocents, encore enfants. La psychologie de ses personnages comporte souvent de telles lacunes : on comprendrait mieux cette condamnation de Cardenio à la fin de la pièce, quand il a manifesté amplement des ardeurs farouches et blâmables. Olympe ne reparlera plus jamais de son premier amour. On peut dire avec Viren : « Sehr wunderlich erscheinen mir die Weiber ». Lysandre en face d'Olympe rappelle Cardenio au début de la pièce de Gryphius : il va rejoindre son régiment en Angleterre afin de verser son sang pour la patrie (« und für das Vaterland das frische Blut vergossen », disait Cardenio dans Gryphius cf. I. v. 17-18). C'est la première fois que l'actualité internationale paraît dans le drame. Lysandre confesse son crime qui lui est vite pardonné. Arnim presse déjà le mouvement de sa pièce et passe très vite sur les difficultés du problème psychologique.

Scènes 5-9 : Lysandre, Pamphile et Cardenio viennent emprunter de l'argent au Juif Nathan, qui fait une mauvaise affaire pour avoir trop bu; il en meurt de saisissement. C'est l'intermède comique et la satire antisémite. Cardenio y exprime sa fureur d'avoir été dupe de la beauté et de l'amour, il est pressé d'avoir de l'argent pour jouir; il a joué aux cartes, tué son partenaire (le capitaine Volte) et reconnu alors que celui-ci trichait. Il commence à se croire un redresseur de torts (cette idée de justicier était indiquée dans Gryphius I, v. 525-528).

Dans la scène 10, Cardenio a appris le mariage d'Olympe, il entre en rage. Ahasverus veut le calmer. Leur entretien, malgré la complication de ses symboles (l'or et le fer, c'est-à-dire la richesse et la pauvreté, la tendresse et la dureté etc.), révèle assez bien l'état d'âme du jeune homme : il se croit appelé à être le glaive de la justice puisque le juge fait défaut. Il est violent comme le fer, il voudrait être l'or, c'est-à-dire épouser Olympe (les anneaux de mariage sont en or). Il sent bien qu'il se dégrade, de même que le fer est de l'or dégénéré. Il n'est pas encore en état de comprendre l'exhortation de Ahasverus : humilité et amour!

Les scènes 11-12 ont été suggérées par Gryphius (I, v. 328 ss.) : c'est la mascarade (*Maskenspiel*) donnée par Cardenio aux noces d'Olympe et de Lysandre. Le « prédicateur » qui bénit l'union est Lyrer, l'amant de Célinde, l'épicurien impénitent. L'assemblée entonne un cantique imité du Te Deum (Alle Engel). Cardenio déguisé joue avec son ami et une actrice un intermède qui rappelle les *Reihen* du XVII[e] siècle. *Roland furieux*, auquel Gryphius faisait allusion (I, 329), a probablement suggéré la donnée : la Princesse entre le Prince noir et le Prince blanc, c'est, à peu près, Angélique entre Roland et Médor, c'est dans le drame, Olympe entre Cardenio et Lysandre. La princesse est blanche d'un côté, noire de l'autre; le prince blanc la voit blanche, le prince noir la voit noire. Deux tendances luttent en elle : son moi inférieur (côté noir) reste attaché à Cardenio (prince noir), son moi supérieur (côté blanc) s'est épris de Lysandre (prince blanc, rôle joué par Pamphile). C'est, du moins ainsi qu'Olympe interpréterait le symbole. Cardenio le comprend autrement : Olympe est double, donc hypocrite,

essayant de satisfaire à la fois ses deux amants; de là le langage emporté du jeune homme, les menaces de mort qu'il profère à mots couverts; il voudrait — dans la réalité comme il le fait dans la mascarade — tuer son rival et châtier l'infidèle. Mais il sort par là de son rôle (« Fast vergess'ich meine Rolle ») et Pamphile l'y ramène : dans cette fête joyeuse, le dénouement ne peut être que souriant, les morts ressuscitent et complimentent les jeunes mariés.

Les dernières scènes de l'acte reprennent l'histoire de Célinde jusqu'au meurtre de son amant par Cardenio (cf. Gryphius I, v. 379 ss). Scène 13 : la sérénade-charivari donnée à Célinde est, chez Arnim, organisée par Viren, amoureux jaloux, furieux d'avoir été éconduit. Scène 14 : Cardenio met en fuite les musiciennes, des femmes de sauniers. Célinde reconnaissante invite son champion à monter chez elle. Scène 15 : elle raconte son histoire, parle de son amant, le prédicateur Lyrer, qu'elle hait. (Arnim a éliminé l'idée d'un partage entre les deux hommes, empruntée par Gryphius à Cialdini. Signalons au passage un motif qui n'aboutira pas : Cardenio ne peut supporter de se voir regarder, embrassant Célinde, par le portrait de l'aïeule de celle-ci; on peut supposer que l'aïeule avait jadis commis le péché d'amour et que sa faute pèse sur ses descendants, Cardenio et Célinde. Arnim a laisser tomber ce motif). Scène 16 : ils s'embrassent, survient Lyrer. D'abord mielleux, essayant de sauver les apparences, il manifeste bientôt son tempérament batailleur; ancien étudiant, bon escrimeur, il provoque Cardenio en duel (Arnim n'a pas voulu du meurtre d'un homme sans défense, comme dans Gryphius). Le combat, loyal, rappelle le duel Viren-Cardenio chez Gryphius (I, 154-155) où Viren reconnaît que son adversaire s'est conduit en homme d'honneur. (Lyrer : « du hast dich ritterlich gehalten »). Arnim invente une péripétie tragique : Célinde, par une intervention maladroite, gêne Lyrer, que Cardenio blesse à mort presque malgré lui. Arnim voulait-il tirer parti du remords que provoquerait chez Célinde ce crime involontaire? En tout cas, il a oublié de le faire et ce détail ne servira plus à rien. La suite se déroule comme dans Gryphius : Lyrer, soucieux de sa réputation, demande à son rival de le transporter chez lui; il promet de leur épargner les rigueurs de la justice. Cet homme déjà âgé rappelle le vieil Andronio de Cialdini plus que le jeune Marcellus de Gryphius. Célinde — un peu comme Olympe vis-à-vis de Cardenio au 5e acte de Gryphius — se méfie d'abord de la subite grandeur d'âme de Lyrer, puis elle lui pardonne. Scène 17 : dans un monologue, elle dit son amour pour Cardenio, son angoisse de le savoir en péril, puis sa joie d'apprendre qu'il est sain et sauf.

Ces amours n'ont pas de lendemain. Arnim, pressé d'arriver au dénouement, ne se donne pas la peine d'expliquer pourquoi Cardenio se dégoûte de son amante et pourquoi il revient à sa passion pour Olympe.

L'acte III contient la substance des actes II, III, IV et V de Gryphius, ainsi que des hors-d'œuvre, Aussi Arnim ne peint-il qu'en raccourci l'évolution psychologique de son héros jusqu'à sa conversion; il a hâte de brosser sa vaste fresque de *Jérusalem*, l'humanité entière en marche pour le Saint Sépulcre, où Cardenio reste perdu dans la foule.

La scène I montre une joute nautique sur la Saale; Arnim a pu puiser dans ses souvenirs personnels. Elle n'a pas d'équivalent chez Gryphius; la *giostra* dont parle Cialdini p. 71 est un tournoi poétique. Dans Cialdini,

Cardenio gagne le premier prix et en fait hommage à la dame de ses pensées; dans Arnim il le reçoit des mains d'Olympe. La scène, pittoresque, haute en couleur, veut expliquer la soif de *vendetta* chez le héros : il ignorait jusque là le nom du coupable entré de nuit chez sa bien-aimée; il apprend ici par Doris que c'était Lysandre; oubliant Célinde qui se désespère, il estime avoir désormais une mission de justicier à accomplir (« nun bleibt mir noch ein Richteramt »). Célinde, qu'il semble vouloir quitter pour toujours (« Leb'wohl, Celinde ») attribue cette brusque froideur à quelque sorcellerie (« behext — angetan »), ce qui prépare l'intervention de Tyché.

La scène 2 continue l'évolution de Cardenio : il s'agit de tout autre chose que d'un simple chagrin d'amour. Cardenio renonce aux idées maçonniques ou rosicruciennes pour proclamer que les liens de la vie, de l'amour et de la vengeance emprisonnent l'homme (« Bann der Liebe und der Rache ») ; il sort de l'ambiance théosophique où il s'était complu, c'est un pas de plus vers l'idéal chrétien. La scène III montre son désarroi croissant : ne chasse-t-il pas son meilleur ami, Pamphilio? Non que celui-ci ait démérité, son dévouement se manifestera jusque dans la dernière scène de *Halle*. Mais, en brisant avec lui, Cardenio rejette son ancien mode de vie, qui l'a conduit au malheur. Ne croyant plus à l'amour vrai, il doute de l'amitié vraie. Dans un monologue, il lâche la bride à son moi inférieur, avide de jouissance (« ich will genieszen » — cf. *Faust*) ; l'élan vers l'idéal (« Drängen nach Vollendung ») n'est qu'un leurre.

Ahasverus intervient alors à nouveau (act. IV), il prend la place du confident, aussi Cardenio lui parle-t-il comme il faisait, chez Gryphius, à Pamphile (I. 1) ; les idées, les expressions sont très souvent les mêmes; ici commence vraiment l'adaptation de Gryphius par Arnim (sauf qu'il a mis en action les événements antérieurs à cette scène). Toutefois Ahasverus n'est pas simple confident passif, comme Pamphile : il jette dans l'âme de Cardenio des germes de bons sentiments qui, plus tard, vont éclore. Sur le moment, le souvenir d'Olympe fait tant souffrir le malheureux qu'il renvoie Ahasverus du même geste coléreux dont il chassait Pamphile. Il répète sa résolution de faire justice (« Ich will Gerechtigkeit auf diese Erde bringen »). Comme dans Gryphius (III), il brûle avec émotion les souvenirs de l'aimée, y compris le portrait d'Olympe. C'est la liquidation du passé.

Avec la scène 5, Arnim revient à l'acte II de Gryphius pour montrer le désespoir de Célinde délaissée : elle pense au mort, à Cardenio, à sa mère la magicienne; elle va, de chagrin, se poignarder quand intervient Tyché (sc. 6). Quantité de passages reprennent, mot à mot ou presque, le texte de Gryphius (cf. Gry. II, 101 : « Gemüter sind so leicht nicht unverletzt zu zwingen » — textuel chez Arnim). Mais le tout est traité sur un ton goguenard, c'est une sorte de parodie. — Les deux femmes décident de prendre le cœur du défunt Lyrer pour leur philtre.

La scène 7 s'inspire du III[e] acte de Gryphius, qu'elle simplifie : Olympe exhale son amour pour Lysandre en un monologue que suit (chez Gryphius : précède) une conversation entre elle et Viren au sujet de Lysandre et de Cardenio. Chez Arnim, Viren y parle, en outre, de son amour pour Célinde, qui semble résumer chez lui quantité d'amourettes et de nuits de débauche (toujours le moi inférieur!) ; il mentionne aussi sa mère, dont le fantôme l'a mis en garde contre cette passion néfaste. — Dans la rue, Cardenio attend Lysandre

pour le provoquer en duel. Le fantôme surgit et l'emmène. A sa vue, Cardenio s'est écrié : « Olympe! » Arnim a donc simplifié, — et non seulement pour émonder des conversations quelque peu verbeuses chez son modèle, mais encore pour éviter les hésitations, mal explicables, du héros de Gryphius. Enfin, l'arrivée de Lysandre et la joie des deux époux reprennent, sans grand changement, l'acte IV de l'auteur baroque.

La scène 8 — l'entrevue du fantôme et de Cardenio — puise à la fois dans la scène du IV^e^ acte et dans le récit du V^e^ chez Gryphius. Arnim a supprimé le détail choquant du spectre déclarant qu'il est Olympe; sa femme voilée prononce des paroles mystérieuses pour son interlocuteur, mais claires quand on sait qu'elle est la défunte mère d'Olympe et la messagère de l'au-delà. Par ailleurs, Arnim suit assez servilement son modèle : Cardenio s'enflamme et demande un baiser. Ici, Arnim a cru devoir innover : son fantôme, qui s'était déjà dédoublé une première fois, se divise à nouveau, et voici, d'un côté, la Mort, — de l'autre, la mère d'Olympe. C'est pour amener une réponse héroïque de Cardenio : « dich fürcht'ich nicht », dit-il à la Mort. (Arnim exprime à nouveau sa conception agonale de la vie, mais il perd de vue l'idée essentielle de Gryphius, où il ne s'agit pas de courage, mais de salut éternel.) Le jeune homme reconnaît en cette femme les traits — vieillis — d'Olympe (devine-t-il que c'est sa propre mère?) ; il voit bien qu'elle est une sainte, une chair transfigurée (« dein Fleisch ist aber Licht ») ; on croit comprendre que l'apparition lui enlève sa seule raison de vivre puisqu'elle le détourne de sa vengeance; aussi demande-t-il un « signe » que cette vision n'est pas un leurre; elle lui donne un anneau. Procédé usé, peu vraisemblable ici.

La scène 9, très sommaire, introduit Célinde et Tyche dans l'église où est enterré Lyrer (cf. Gryphius IV et V). Arnim mêle de façon bizarre piété et sacrilège : Célinde, pour s'encourager à ouvrir la poitrine du mort, récite le *Pater* (cf. dans Calderon, la *Dévotion à la Croix*, la donnée du criminel qui a conservé l'habitude de prier). Le cadavre se redresse et parle : aux traditionnels reproches qu'il adresse à Célinde, Arnim ajoute l'expression du désespoir chez ce damné qui reconnaît trop tard ses erreurs. — Cardenio sauve Célinde. Arnim fait de Cléon le Diable qui emporte finalement Tyche dont l'auteur n'avait plus besoin. (On se demande si le père de Célinde, dont Arnim ne parle pas, n'était pas, dans le dessein primitif de l'auteur, Ahasverus; ce qui aurait fait d'elle la demi-sœur de Cardenio.)

La scène 10 correspond tant bien que mal à la scène de confession générale de l'acte V chez Gryphius. Ahasverus chante un lied de désespoir et de repentir qui rappelle le père de Mignon (« Wer nie sein Brot mit Tränen asz » — mêmes allusions aux nuits sans sommeil et au crime qui pèse sur lui). Célinde avoue que, depuis cette nuit horrible, elle a cessé d'aimer Cardenio et veut se consacrer à Dieu. De cette conversion brusquée, une seule explication nous est fournie : « die Geisterhand hat alles ausgerissen. » C'est bien sommaire : la trame générale (tentation — chute — repentir — rédemption) est nette; mais, dans le détail, l'évolution des personnages semble arbitraire, mal motivée. — Ahasverus réconforte Célinde et lui propose d'aller en pèlerinage au Saint Sépulcre. — Quant à Cardenio, la pensée de la mort ne peut l'amener à récipiscence puisque mourir ne lui fait pas peur. Arnim reprend alors le thème de justicier : le jeune homme se croit « le glaive de la justice divine ». Ahasverus réplique : « Wer hier auf Erden Gottes Richtschwert ist, *der weisz es*

wahrlich nicht. » Cardenio est anéanti : du coup, il oublie son amour pour Olympe et part — sans conviction — pour Jérusalem.

La scène 11 achève la guérison du héros. Arnim invente un nouveau subterfuge: Cardenio menace Lysandre de le jeter en bas des rochers du Gibichenstein; au cri d'Olympe, qui veut sauver son époux, il comprend qu'elle a cessé de l'aimer et il renonce à elle. Quand il révèle que Lysandre est l'auteur de l'attentat nocturne, elle réplique : « C'était sur mon ordre. » Il veut alors se tuer en se jetant sur l'épée de Lysandre, celui-ci détourne la lame. En fait, l'évolution psychologique du personnage est si rapide et si sommairement retracée que le lecteur — *a fortiori* le spectateur — a peine à la suivre. — Cardenio convient qu'il était fou (« mein böser Geist »), il veut aller au Saint Sépulcre tuer à jamais son amour pour Olympe. Il raconte son aventure nocturne : l'anneau de la morte explique le mystère. Après un pardon général, les pèlerins s'éloignent.

Dans la scène 12 reparaît le thème patriotique : attristés de voir partir leurs amis, les deux époux se consolent en songeant qu'ils resteront l'un auprès de l'autre pour vivre et, si l'ennemi envahit le pays, pour combattre et mourir. Viren, à son tour (sc. 13) désespéré du départ de Célinde, accepte de s'engager dans le même régiment que Lysandre. Pamphile (sc. 14 et dernière), l'ami fidèle, vient prendre des nouvelles de Cardenio; il se réjouit de le savoir sauf et regrette de l'avoir perdu, comme Viren regrette sa jeunesse envolée. Olympe et un chœur d'étudiants concluent qu'il existe cependant une éternelle jeunesse (celle du cœur, probablement).

IV

PARALLÈLE ENTRE LA TRAGÉDIE DE GRYPHIUS ET LE DRAME DE ARNIM

Gryphius évitait la couleur locale, Arnim en abuse presque. Gryphius s'excusait de présenter des personnages qui n'étaient ni princes, ni haut placés (fast zu niedrig für ein Trauerspiel ») et de leur faire parler le langage courant (« nicht viel über die gemeine »). Arnim ressuscite Halle en 1799, avec ses gens du peuple, son patois et force détails pris sur le vif; les tableaux réalistes ne manquent pas, non plus, dans *Jérusalem*, scènes à bord d'un navire, dans le harem du bassa, etc. C'est, pour les romantiques, une façon de réagir contre les excès de l'imagination en reprenant contact avec le réel, — un procédé pour renforcer le contraste entre vérité et fiction (la réalité en apparaît plus prosaïque, — la fiction plus poétique) ; c'est peut-être enfin un moyen de donner de la vraisemblance à l'imaginaire en le mélangeant au réel.

La tragédie de Gryphius restait grave, presque d'un bout à l'autre; le drame de Arnim mêle aux scènes tragiques des épisodes amusants. Il n'a cependant pas — comme Brentano dans les *Joyeux Musiciens*, Hoffmann dans *La Princesse Blandina* et dans *Brambilla*, ou Tieck dans son théâtre — repris les bouffons traditionnels, Hanswurst, ou les grotesques de la *commedia dell'arte*. Il fait rire de certains comparses, ou des protagonistes qui unissent souvent

grandiloquence et trivialité : Olympe (*Halle*, I. 13) dit en un monologue lyrique son amour pour Cardenio, tout en s'occupant de sa coiffure, de son lit qui lui semble en désordre; Célinde crie sa poignante douleur d'être abandonnée par Cardenio (III. 5) en époussetant des tasses; sa mère (III. 6) s'apitoie et veut la consoler, mais elle parle de maux de dents, de robe déchirée, etc. On pense, tantôt aux scènes de diversion de Shakespeare, tantôt aux farces de Hans Sachs. Citons encore (*Jérusalem*, sc. 12) la parabole racontée par le forgeron, qui pastiche le ton naïf, fervent, familier du récit « Saint Pierre et la Chèvre », déjà imité par Gœthe dans sa « Légende du Fer à Cheval » (1797?) et (sc. 13) le chœur des nonnes qui chante une hymne inspirée du « O filii et filiæ » et des Evangiles de Marc et Jean, mais traduite en dialogue ingénu entre les anges et les saintes femmes (*Faust*?) avec un refrain d'allure archaïque.

Gryphius blâmait, prêchait, il ne raillait pas; Arnim est souvent satirique — sans grande méchanceté d'ailleurs. En attendant un monde meilleur, il attaque toute la société contemporaine, étudiants et professeurs, Allemands et Anglais, philosophes et prêtres, gens du peuple et bonne société, — avec des retours de bienveillance caractéristiques de sa manière.

Gryphius terminait presque tous ses actes par une *Reihe*, où l'allégorie poétisait le réalisme de la pièce et faisait ressortir la leçon morale; Arnim, suivant un procédé cher aux romantiques, crée des symboles qui vivent, il les lance dans la réalité : le Juif errant est à la fois un Juif en chair et en os, un revenant, le symbole du judaïsme, il se mêle aux habitants de Halle comme un être vivant; dans *Jérusalem* paraît une vierge géante (sc. 5) dont on ne sait si elle existe ou si elle n'est qu'un simple cauchemar des trois étudiants pèlerins. Bref, on ne voit plus où commence le monde imaginé, où finit le monde positif.

Gryphius s'effaçait derrière ses personnages; Arnim se tient ostensiblement auprès d'eux. Il veut, tout au moins, donner l'impression qu'il domine son sujet et qu'il peut, au besoin, s'en détacher, le regarder avec objectivité, avec « ironie », comme le veut l'esthétique du romantisme. Quand il semble que la ferveur, l'enthousiasme lui aient fait perdre la tête, il revient brusquement au train-train quotidien, aux banalités, au comique. C'est un procédé conscient, constant, parfois un peu trop systématique.

Donc, par ces innovations, Arnim voulait enrichir la matière fournie par Gryphius. Mais, rappelons-le, un thème déjà traité est un château de cartes où le moindre changement maladroit fait tout écrouler. Arnim a voulu, dans le canevas, introduire des idées, des confessions, de l'actualité; mais, voyant la trame se disloquer, il est souvent revenu à la donnée primitive qu'il suit parfois avec une servilité inquiète, comme s'il craignait de ruiner l'édifice péniblement élevé.

Pourquoi n'a-t-il pas transformé la tragédie de Gryphius en récit? Son drame est à peu près injouable; une narration, libérée des servitudes de la scène, lui eût permis plus d'aisance encore. Eût-il mieux réussi? C'est douteux. La *Comtesse Dolorès* montre les défauts du roman de Arnim : tout est sur le même plan, scènes essentielles et épisodes, protagonistes et comparses; de plus, le roman oblige Arnim à des transitions, des explications, des commentaires qui ralentissent l'action; il affaiblit les contrastes entre tragique et comique, entre réel et fiction. Or, — on le voit dans *Dolorès* — Arnim résiste mal à son inspiration qui lui apporte un flot de digressions, de hors-d'œuvre, de bavar-

dages; la pièce de théâtre, au contraire, le dispense des explications oiseuses, elle concentre l'attention sur les situations les plus dramatiques, permet les formules à l'emporte-pièce, les tirades vigoureuses, les oppositions violentes. — Voilà pourquoi Arnim écrit, comme Gryphius, un *Trauerspiel*, non un roman. — Mais les deux dramaturges avaient des tempéraments différents : Gryphius était plutôt orienté vers la vie intérieure, Arnim vers l'action extérieure; aussi ce dernier veut-il écrire une pièce trépidante. Au début, il songeait à remplacer les récits de son prédécesseur par des tableaux animés, pantomimes muettes ou scènes dialoguées; son œuvre eût été jouable; nous en retrouvons des traces en analysant la pièce. Puis, de grandes idées l'envahissent, il imagine quantité de scènes comiques ou émouvantes; et du jour où il conçoit sa deuxième partie, antithéâtrale au possible, il renonce à se faire jouer, s'abandonne à son inspiration, accumule personnages et changements de décors, au point que l'accessoire étouffe parfois l'essentiel.

V

« HALLE » EST UNE CONFESSION DE ARNIM : ON Y RETROUVE SON ENTOURAGE, LES PRINCIPAUX ÉVÉNEMENTS DE SA VIE, SA PERSONNALITÉ.

La pièce de Gryphius l'a séduit parce qu'il y trouvait en germe des pensées et des sentiments qui lui étaient chers : la piété, une noblesse d'âme qui répondait à son propre idéal; il apprécie le charme désuet de Gryphius, l'archaïsme de la langue, de la présentation, de la technique; la pièce flatte son goût du merveilleux, du miracle, de la magie. Il semble, de plus, qu'en la lisant, il fasse des rapprochements avec lui-même : Cardenio, étudiant brillant, séduisant, rompu à tous les exercices du corps et de l'esprit, lui rappelle ses souvenirs d'Université; le caractère peu sociable du héros correspond assez à ce que disait Humboldt de Arnim dans sa lettre du 28 février 1808 (1) — un sauvage en révolte contre Dieu et le monde! Arnim identifie l'Olympe de Gryphius à sa fiancée Bettina et, de même que Gryphius avait repris le thème de Cialdini en méditant son mariage, Arnim croit retrouver dans Gryphius ses propres préoccupations d'amoureux et de futur mari.

Se reconnaissant dans le *Cardenio* du vieux maître, Arnim, à son tour, s'est-il confessé dans *Halle et Jérusalem?*

Il n'a beaucoup connu ni son père ni sa mère; celle-ci est morte peu après la naissance de son fils; de son père, décédé en décembre 1803, il dit (2) : « Ich habe meinen Vater wenig gekannt, — ein dauerhaftes Blut, soviel ich

(1) *Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen* 1808-1810, hrsg. von Anna von Sydour, 1909, pp. 101-102.

(2) Steig I. 105.

davon habe, danke ich wohl ihm. » Il veut sans doute parler de sa persévérance; elle devient entêtement, insubordination chez Cardenio (*Halle*, II, 10 « dies harte widerspenst'ge Wesen »). Elevé par sa grand'mère maternelle avec une sévérité toute luthérienne (1), il lui rend justice (2) : « sie hat für mich viel getan », mais ne l'évoque point dans son drame. Par contre, son père qu'il estimait et aimait, qu'il aurait voulu posséder davantage et qui semblait se dérober à lui, c'est Ahasverus, père de Cardenio et éternel voyageur, qui ne vient voir ses enfants qu'en passant. Par ailleurs, M. von Arnim, gros propriétaire qui fut aussi directeur de spectacle à Berlin, devient, dans l'âme rêveuse de son fils, un mélancolique errant et nostalgique; il incarne aussi le désir du poète d'avoir un guide, un mentor. Cardenio (*Halle*, III. 4) évoque avec attendrissement ses souvenirs d'enfance (« ach, wär'ich stets so froh, so jung geblieben wie damals »), mais témoigne à Ahasverus plus de sévérité que de justice; sans doute Arnim se reprochait-il d'avoir jugé durement l'indifférence relative de son père à son égard. Parmi les autres personnages du drame, Viren, Olympe et leur frère Giron (= Bromly) parlent peu de leur père, qui est le second mari de la mère de Cardenio. Célinde vit avec sa mère, Mme la Conseillère, mais nous ne savons rien de M. le Conseiller.

Mme de Arnim, qu'il n'a guère pu connaître, le poète l'évoque dans *Halle* sous les traits d'un doux fantôme qui remplace la fausse Olympe; morte, elle continue à veiller sur ses enfants, à leur apparaître pour les conseiller ou les mettre en garde. Olympe et Viren parlent d'elle avec vénération (II. 3). Ce rôle effacé et lointain des parents reflète la situation familiale de Arnim lui-même : on le remarque aussi dans *Dolorès*. Quant à la surveillance, par les ancêtres, de leurs descendants, c'est un thème romantique fréquent (cf. les généalogies des *Elixirs du Diable* ou du *Majorat* de Hoffmann, celles des *Romances du Rosaire* de Brentano, l'*Aïeule* de Grillparzer, etc.).

Arnim avait déjà fait allusion à ses années d'étudiant à Halle dans *Hollin* (cf. *Dolorès*, 2e partie, ch. 9). Dans cette ville laide, mais laborieuse (Guignard, p. 8), il a fait un peu de droit, beaucoup de sciences, mathématiques, physique, chimie; il aimait aussi la gaieté, la vie de société, les distractions (3). Cardenio est son reflet; très cultivé, sa discussion académique avec le candidat docteur Wagner le montre capable d'improviser une réfutation des doctrines philosophiques de son adversaire; mais il est aussi très boute-en-train, toujours prêt à se battre en duel (I. 1), à organiser une fête (I. 9, mascarade au mariage d'Olympe) ; il triomphe à la joute nautique (III. 1), il dirige une association secrète d'étudiants (III. 2). Ses camarades semblent dessinés d'après nature : l'ami dévoué Pamphilio (le frère de Arnim? Contessa? Houwald?), le pédant Wagner, l'officieux Dienemann, le pessimiste Kümmermann, l'agressif Stürmer, Suppius, qui a souvent faim (I. 2) ; leurs noms indiquent leur caractère (*dienen — der Kummer — der Sturm — die Suppe*). En outre, un *Kümmeltürke*, Turc au cumin, étudiant pauvre qui reçoit tout de chez lui, même le cumin, et n'a aucune liberté; un *Waisenhäuser*, sorti d'un orphelinat qui subvient à ses études pour qu'il devienne prêtre. Enfin, tous ceux qui fréquentent les étudiants ou travaillent pour eux : musiciens, gardiens de chevaux, femmes du peuple,

(1) Wolff p. 9.
(2) Steig I. 252.
(3) Wolff 13.

sauniers (*Halloren*). Jacob Grimm, dans sa lettre du 22 janvier 1811 (1), prétend que ce tableau n'est pas fidèle (« In den Studentenszenen hätte ich mehr Treue, womit du doch einst darin gelebt, erwartet »). Il ne voulait certes pas critiquer la documentation de Arnim, très sûre, vérifiable dans des ouvrages comme les mémoires de Eichendorff, les répertoires de W. Kindleben ou de K. Burdach, l'étude de W. Fabricius sur les *Studentenorden*. Il proteste contre la tendance satirique, déjà si frappante dans la scène chez Auerbach dans le *Faust* de Gœthe, que Arnim connaît bien. Dans *Halle*, l'étudiant laborieux n'apparaît guère. Arnim ne s'attache pas à le peindre : 1° parce qu'il lui fallait un arrière-plan réaliste, et surtout très gai pour faire ressortir ses héros, idéalisés et agitant de graves problèmes; 2° parce que le problème essentiel n'est pas là. Dans *Dolorès*, par exemple, Arnim traite de même une question très générale en plaçant ses personnages dans un milieu tout différent, chez des gentilshommes campagnards. En fait, Cardenio est un « étudiant » au sens large du mot; comme Wilhelm Meister, il a beaucoup à apprendre de la vie, qui se charge de son éducation — avec l'intervention occulte de certains personnages. Enfin, Arnim raille, mais sans méchanceté. Aucun étudiant n'est, dans la pièce, antipathique; ils ont tous leurs bons côtés; on sent que la vie estudiantine a enthousiasmé Arnim et qu'il la trouve, au total, bienfaisante.

Ayant quitté l'Université, il parcourt l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, l'Angleterre. Si *Halle* s'inspire de ses années d'études, le thème central de *Jérusalem* est le voyage pieux, le pèlerinage aux péripéties surprenantes et instructives : c'est surtout l'Angleterre qu'il y évoque, en des épisodes plus ou moins imaginaires de la campagne d'Egypte (1799). Il tenait, en effet, à baigner son drame dans l'actualité dont nul, d'après lui, n'a le droit de se désintéresser, le poète moins que tout autre.

Un moment, dans *Jérusalem* (sc. 6) paraît le général Bonaparte, que Arnim ne peut s'empêcher d'admirer (Olympe : « Ist's ein Gott? Ist es ein Dämon? ») On reconnaît le culte des Allemands pour les fortes personnalités : dans ce drame, dont la morale est sans doute : « Vivre, c'est agir », l'auteur rend un hommage — réticent il est vrai — à celui qui fut l'homme d'action, par excellence, de sa génération. Pour faire pendant, il mentionne, sans le nommer, dans *Halle*, le seul Allemand de grande envergure, à cette époque : Gœthe, qui fut pour lui un dieu (III. 2). Il l'avait vu pour la première fois à Göttingen, en juin 1801, sur le rempart : « Il avait l'air si grand et si puissant que je craignais de ne pas pouvoir passer » (L. 27 août 1806 à Bettina). Son porte-parole Stürmer (*Stürmer und Dränger?*) reprend cette expression dans *Halle* (III. 2) : « Zu eng erschien mir der breite Gang, noch einen andern auszer ihm zu fassen ». Ce qu'il admire chez lui, c'est l'harmonie, l'équilibre de sa personnalité.

L'étudiant Kümmermann, pessimiste comme son nom, attaque Gœthe. On n'a pas assez remarqué que Arnim formule ici sa propre opinion. Autant l'éloge de Stürmer est vague et hyperbolique, autant les reproches de Kümmermann sont précis et aigres. J'ai dépassé, dit-il en substance, la période d'enthousiasme juvénile où je m'enivrais de *Werther;* il fait un jeu de mots, comme les aimaient les romantiques, sur Werther et *werter, unwerter* (digne, indigne) ; il condamne chez Werther — et chez Gœthe — l'amour du péché, la passion de l'anti-

(1) Steig. III, 99.

quité, l'hostilité vis-à-vis du christianisme, la manie de transfigurer les choses les plus insignifiantes; aussi Kümmermann a-t-il renoncé à la poésie pour se consacrer au culte de la nature, c'est-à-dire aux études scientifiques. Tout le drame de Arnim, en effet, est une protestation contre ces tendances de *Werther*. Cardenio aime Olympe d'un amour défendu — comme Werther aime Lotte — et expie durement ce péché d'intention; l'antiquité n'a aucune place dans *Halle*, apologie du christianisme; le cas de l'individu Werther était bien peu de chose à côté du problème religieux de la rédemption, traité par Arnim; enfin, ce dernier a pratiqué les sciences et vu ainsi la nature sous un jour plus vrai — croyait-il — que le poète chimérique Werther avec son panthéisme.

Stürmer critique à son tour les critiques de Kümmermann : en fait, il vise à nouveau Goethe, non plus le jeune auteur de *Werther*, mais le patriarche de 1809. Stürmer blâme chez Kümmermann son vieillissement, sa stérilité; cela vient, dit-il, de ce que tu as perdu le contact avec le monde contemporain. Or, après sa brouille avec Goethe, Arnim reprochera à celui-ci de vieillir, de rester indifférent à l'actualité, de feindre de s'intéresser uniquement à des moulages antiques, d'ironiser sur le christianisme; en 1812, l'attitude déférente de Goethe vis-à-vis de Napoléon et de l'impératrice choque le bouillant patriote Arnim, qui écrit à Görres : « Que pensera l'avenir des grands hommes de notre époque? » (1). L'étude de *Halle* permet donc de préciser que l'incident entre Bettina et Christiane Vulpius, qui provoqua la brouille entre Arnim et Goethe, rendra effectif un désaccord qui existait déjà à l'état latent et que Arnim signalait à mots couverts dès 1809 dans son drame.

On est tenté de voir dans *Halle* un drame « à clé », où chaque personnage représenterait un individu réel : Brentano, par exemple, serait-il Kümmermann ou encore Viren? A notre avis, ce serait pousser trop loin l'esprit de système : Kümmermann, sorte de Franc-Maçon, ne s'identifie pas à Brentano, catholique. Viren rappelle parfois le beau-frère de Arnim, mais il n'est pas Brentano, pas plus qu'Olympe n'est Bettina ou Cardenio, Arnim lui-même.

Viren a quelques traits de Brentano : amoureux lui-même, et malheureux de son amour, il n'en laisse rien paraître devant sa sœur (I, 7), étale son expérience de la vie et une sagesse assez morose; il lui dit combien l'amour est éphémère; il lui rappelle leurs idées, très romantiques, sur les chaînes du mariage et les avantages de l'union libre. Il veut user de son autorité de frère; Olympe s'insurge, comme Bettina résistait à Brentano (« Ein sonderbares Recht, dasz sich die Herren Brüder meist anmaszen » etc.). On trouve ailleurs (III. 7) un écho des disputes entre Brentano et Bettina (Viren : « Ich glaub', du hast mich nie verstanden »). Plus loin (II. 2), il avoue sa passion insensée pour Célinde, en qui se résument les femmes que Brentano a connues, Sophie Mereau, Caroline de Günderode, Louise Hensel, Auguste Bussmann; et pourtant, il lui faut, devant sa sœur, jouer la comédie du mentor plein de sagesse (« mit einem Herzen voll von Torheit, musz ich den weisen, vorsicht'gen Bruder spielen ») ; et — trait conforme au caractère de Clemens — il finit par se prendre à son propre jeu (« ich glaub's mir selbst am Ende, dasz ich's bin »). Pour déterminer Olympe à épouser Lysan-

(1) Guignard 147.

dre (II. 4), il feint d'abord de consulter Gryphius comme un oracle, puis de croire au rêve prémonitoire de sa sœur, alors qu'*in petto* il professe son scepticisme. Mais sait-on jamais, avec Brentano, où finit la sincérité, où commence l'hypocrisie? Et s'il trompe les autres ne lui arrive-t-il pas de s'aveugler lui-même? Viren a enfin, comme lui, des crises de pessimisme : ayant perdu celle qu'il aime, il croit que c'en est fait de sa jeunesse, de sa vie. A la fin du drame, Viren idéalisé, devenu chevalier du Saint Sépulcre, n'a plus grand'chose de commun avec le beau-frère de Arnim.

La rédaction et la publication de *Halle* et de *Dolorès* coïncident, dans la vie de Arnim, avec son mariage : *Halle* insiste sur les errements de son cœur avant son union avec Bettina; *Dolorès*, sans les omettre, place l'accent sur la vie conjugale que le drame ne traitait pas, il signale les dangers de cette existence nouvelle, les fautes à ne pas commettre, leur expiation, l'harmonie dans le foyer après maint orage. De même, à la fin de *Jérusalem*, Olympe et Lysandre vivent heureux; mais leur lune de miel est courte; Lysandre est tué à la guerre. Ce n'est d'ailleurs là qu'un épisode : au centre de la pièce est le problème du mariage — manqué — de Cardenio.

Les œuvres antérieures de Arnim montraient déjà ce double besoin de confesser son besoin d'amour et, en quelque sorte, de le sublimer. La *Vie amoureuse de Hollin* est d'un Arnim encore imprégné de Werther, incapable d'admettre un dénouement qui ne serait pas tragique : Hollin se croit trahi par sa fiancée, se poignarde et apprend trop tard qu'elle lui est restée fidèle; Arnim a mis là-dedans peu de lui-même, ainsi que dans les *Révélations d'Ariel*, où une jeune fille, maîtresse de l'un de ses frères, accepte d'épouser un jeune homme qui est, en fait, son demi-frère; cette donnée, très romantique, de l'inceste reparaît discrètement dans *Halle*, où Olympe et Cardenio sont frère et sœur utérins.

Arnim prend très au sérieux le véritable amour et le mariage. En dehors de ses deux grandes passions, Augustine Schwinck et Bettina Brentano, on ne lui connaît guère qu'une inclination passagère pour Mariannina, jeune Italienne très jolie dont les chants lui donnent la nostalgie de l'Italie (L. à Bettina 21 oct. 09). Il ne prône pas, comme un Frédéric Schlegel, l'union libre; « gegen Ehestand... bewahren wir die Achtung » (I, 2 Cardenio). Dans la même scène, Cardenio blâme le *Waisenhaüser* qui a séduit une femme mariée (I, 2. « was kann daraus am Ende werden »), il condamne même l'amoureux en imagination, le poète qui fait de son âme « eine Art von geistigem Bordell » (I, 2) ; il ne veut aimer qu'une vierge (« wilde jungfräuliche Scham, dich zu besiegen, zu gewinnen, ist allein des Lebens Wert » I, 2) ; sa Célinde — sorte de Lucinde qui a ou risque d'avoir trois amants, Lyrer, Cardenio et Viren — reçoit un blâme. Car, pour Arnim, le mariage est un acte fort important, au point qu'il se demande s'il s'y décidera jamais : si le mariage ne me tombe pas du ciel, dit-il à peu près, je mourrai ermite. (1)

Les deux premières scènes de l'acte I de *Halle* peignent Arnim vis-à-vis de Augustine Schwinck. Réfugié à Königsberg en 1807 au moment du désastre prussien, il tombe amoureux de la fille de la maison, il s'épanche dans le sein de Brentano et de Bettina, mais n'ose rien en dire à la principale

(1) Guignard 59.

intéressée. Celle-ci n'en a-t-elle jamais rien su? N'a-t-elle eu pour lui qu'une inclination passagère? Avait-elle un autre idéal? Elle l'a toujours traité en camarade, en ami, sans embarras, sans timidité. Il a connu les tortures de l'homme épris, qui approche sa bien-aimée sans pouvoir rien espérer d'elle. Finalement, il part (Steig I, 215) : « Ich musz und will fort... Ich bin es müde, kalten Marmor zu erwärmen. » etc. Il a des envies de se retirer du monde : ne dit-il pas, dans son *Journal*, que les amoureux sont de vrais ermites? (1). En apprenant le mariage d'Augustine, il abandonne ces idées (2). Le germe de son drame est dans cet épisode de sa vie : avant d'avoir connu Augustine, il aurait fait une simple adaptation de Gryphius, car il ignorait l'amour et, de même que son modèle, considérait le mariage comme un devoir social; après sa douloureuse passion, il épanche son besoin de solitude et de mortification dans ce drame démesurément élargi, histoire de saints anachorètes qui renoncent à la femme pour se consacrer à Dieu.

Cardenio, dans plusieurs scènes, représente Arnim lui-même. A vrai dire, quand Dienemann avoue à Cardenio (I, 2) : « Hätt'ich so deine Art, die Sicherheit und das Vertrauen, so wären alle Weiber mein », c'est Arnim qui se plaint, il se croyait peu séduisant, peu fait pour plaire au beau sexe. Mais c'est encore lui qui fait, par la bouche de Cardenio, sa grande objection au mariage : « Das Ehejoch ist mir verhaszt, es nimmt mir meine Freiheit ». Cette déclaration sent la *Lucinde*; la suite est un aveu personnel : il déteste, dit-il, les femmes corrompues, il respecte les vierges; il se tient donc à l'écart de toutes; Dienemann donne de cette attitude une explication flatteuse; c'est, dit-il, de la fierté, de l'orgueil (« nur dein Stolz hat dich bewahrt vor der gemeinen Sünde ») ; en réalité Cardenio-Arnim fait le grand aveu dans un monologue (ibid : « mir fehlt der Mut ») et il est timide parce qu'il porte en lui un idéal féminin (ibid : « ein Mädchen möcht' ich, wie keine andre je gewesen »). Sa première rencontre avec Olympe (I, 3), innocente, naïve, tendre, répond bien à ces idées. Plus tard, l'amertume, la rage de Cardenio abandonné par celle qu'il aime expriment Arnim atterré par le mariage d'Augustine. C'est un descendant de Werther.

Puis, au fur et à mesure qu'il écrit son drame, le poète se sépare de son truchement, Cardenio lui devient étranger. Par contre, l'amour qui commence à s'épanouir en lui pour Bettina Brentano cristallise autour d'Olympe, et un Arnim très idéalisé s'incorpore en Lysandre.

Il avait fait la connaissance de Bettina en 1802, l'avait revue à plusieurs reprises; il a avec elle une correspondance suivie; elle était restée longtemps, au physique, une enfant, et le camarade de son frère n'a vu longtemps en elle qu'une confidente à qui il raconte tout, qui le conseille et le taquine; il lui a narré toute son aventure avec Augustine sans bien se rendre compte qu'il s'adressait à une grande jeune fille qui, peut-être aussi, avait un penchant pour lui. Quand le mariage de Mlle Schwinck condamne à mort sa passion, il semble avoir voulu prendre une résolution virile : son devoir est de se marier et d'avoir des enfants, de dire adieu à l'amour-passion et de s'occuper de ses domaines, de sa patrie, de la libération de l'Allemagne. Cherchant autour de lui qui conviendrait à cet idéal, il ne découvre que Bettina.

(1) Guignard p. 75.
(2) L. 14 juil. 09 à Bettina. Steig II. 308.

Non qu'il se fasse de grandes illusions sur elle : il la dépeint, sous les traits d'Olympe, dans les premières scènes de *Halle* : coquette (I, 3), elle a vite fait de lier connaissance avec Cardenio et de s'amouracher de lui; bonne romantique, lectrice de *Lucinde*, c'est, au début, une passionnée, une adepte de l'amour libre; tout en s'occupant avec sollicitude de son frère (Clemens), elle exprime sa passion pour Cardenio avec une violence qui surprend Viren, habitué à la voir flirter, à l'entendre badiner (I, 7). Elle aime mieux, dit-elle, un instant de bonheur intense que quatre-vingts ans d'une existence mesquine (*verkümmert*) ; elle tient tête à son frère qui essaie de lui faire entendre raison; elle ne veut pas entendre parler de mariage avec Lysandre (Arnim). Tous ces traits conviennent à Bettina.

Quelques bonnes paroles fraternelles et une citation de Gryphius (II, 3) suffisent à calmer cette âme tumultueuse, indisciplinée. Désormais, ce n'est plus Bettina telle qu'elle est, c'est Bettina telle que Arnim l'imagine et la souhaite (cf. une évolution analogue de l'Ondine de Fouqué) : paisible, raisonnable, soumise, elle forme avec Lysandre le couple idéal tel que Arnim l'envisage, amour, enfants, bonheur, mais aussi travail, sacrifice pouvant aller jusqu'à l'héroïsme. En fait, Bettina s'intéressera peu à son intérieur, et Arnim fera une carrière médiocre.

Sachant que Bettina était une passionnée, connaissant son tempérament, son amour d'enfant pour Goethe, ses idées sur l'union libre, a-t-il envisagé la possibilité de l'adultère? Ce problème le hante à cette époque : il le traite presque en même temps dans *Dolorès*. Célinde pourrait donc bien incarner ses propres craintes vis-à-vis de Bettina : s'était-elle laissé beaucoup faire la cour avant son mariage? Continuerait-elle une fois mariée? Arnim exprime son souhait personnel en montrant Dolorès et Célinde qui reviennent à la vertu et déplorent leurs égarements. D'ailleurs, lui-même a besoin d'indulgence : Lysandre, amoureux à la fois d'Olympe et de Doris, femme de chambre de celle-ci, c'est Arnim envisageant d'épouser Bettina (fin août 1809 cf. Guignard) et s'intéressant, en même temps, à la charmante Mariannina (oct. 1809 cf. Guignard p. 24-25).

L'amour, chez lui, ne serait-il qu'un sentiment de second plan? Son besoin d'activité ne saurait s'en contenter : après 1815, il se consacrera à sa famille, à ses domaines; mais tant que l'Allemagne ne sera pas délivrée du joug napoléonien, c'est, avant tout, à sa patrie qu'il songe; la défaite prussienne, l'occupation du territoire par les Français le touchent durement. Il ne cesse de réclamer la mise de la nation en état de défense, il faut armer et entraîner les jeunes gens, attiser leur patriotisme (entre autres moyens : par les chants nationaux, cf. le *Cor Merveilleux*), réorganiser les vieilles institutions, les rajeunir. Lui-même est prêt à verser son sang pour l'Allemagne, mais — c'est un velléitaire : au moment d'agir, il se récuse.

En somme, malgré le comique, l'humour de quelques passages, le fond de ce drame de Arnim est triste : le poète y a exprimé ses propres sentiments, sa méfiance de la vie, le pressentiment qu'elle lui apporterait surtout des désillusions; il y a résumé sa propre personnalité, tiraillée entre de nobles aspirations et une volonté intermittente, mêlée de philistinisme. Amoureux, il n'a pas su vouloir conquérir celle qu'il aimait, il s'est accommodé d'une solution facile. Patriote, prêt à mourir pour son pays, il s'est laissé rebuter par les mesquineries des hommes et des choses. Il a mis dans *Halle et Jérusalem* ce qu'il a

été et ce qu'il aurait voulu être : il ne fut ni le saint martyr Cardenio, ni le héros de la patrie et du Christ comme Lysandre; et c'est pourquoi, dans les dernières scènes d'apothéose qui devraient vibrer d'allégresse, se montre le sentiment de la mort, de l'inachevé, de l'inaccessible, qui assombrit les sentiments et laisse subsister cette nostalgie romantique qui ne peut jamais s'assouvir.

VI

« HALLE » EST LA PREMIÈRE ŒUVRE DE ARNIM OU CELUI-CI EXPOSE SA CONCEPTION DU POÈTE ET DE SON ROLE

« Die Poeten... müssen für die übrige Menschheit arbeiten », écrit Arnim dans sa lettre à Brentano du 9 juillet 1802 (1). La poésie n'est pas un travail désintéressé (bien qu'elle procure à l'artiste d'exquises jouissances, étant à la fois *Arbeit* et *Spiel*) ; elle doit contribuer au progrès de l'humanité. Or, Arnim est un idéaliste : ses contacts avec la vie, ses déboires, ses échecs ne lui ont fait perdre ni sa foi littéraire, ni sa foi patriotique, ni sa foi religieuse. Il a toujours cru au rôle éminent du poète dans la société; aussi, malgré l'insuccès relatif de ses publications, a-t-il persévéré longtemps à écrire. Il s'est fait le chantre et le défenseur de sa patrie allemande, — et pourtant, il discernait les défauts de ses compatriotes; cette double tendance à l'apologie et à la satire apparaît constamment dans *Halle et Jérusalem*. Enfin, il confond souvent dans une même ferveur le culte de l'Allemagne et le culte de Dieu; c'est une âme toute pénétrée de religion; luthérien d'éducation, il se sent attiré par le catholicisme, — mais il n'ira pas jusqu'à s'y rallier, y trouvant des incompatibilités avec son tempérament; car il déteste les antinomies, les oppositions violentes, les conflits d'idéologie; son rêve est la synthèse, la conciliation, la fraternisation générale.

Or, dans aucune œuvre antérieure à son roman, *La Comtesse Dolorès* et à son drame *Halle*, Arnim ne réalise cette conception qu'il a du poète. Il commence par des études scientifiques sur les phénomènes électriques, ce qui l'acheminera au mesmérisme et, de là, aux sciences occultes, au surnaturel. Sa première œuvre littéraire, *La Vie amoureuse de Hollin* (1801), trahit son goût pour le magnétisme animal et son patriotisme : Hollin apprend à manier les armes pour mieux défendre sa patrie, et il fait acclamer, au sommet du Brocken, la liberté allemande; (ce sera un des leitmotivs de *Halle*) ; l'ouvrage contient quelques échos personnels de la vie d'étudiant qui tiendra tant de place dans *Halle*. — De son second recueil, les *Révélations d'Ariel* (1802), qui contient une tragédie-épopée, des poésies et une comédie, Arnim voulait faire une sorte de pot-pourri; ce que sera aussi, en un sens, *Halle*. Le tout est assez conventionnel et semble peu sincère. — Une nouvelle écrite à Paris

(1) Steig I. 37 ss.

(1803?), *Aloys et Rose*, exprime la défiance de Arnim vis-à-vis de la Révolution française et son patriotisme : le héros quitte sa bien-aimée et part se battre pour son pays (tel Lysandre dans *Halle*). — Il a voulu traiter en un poème *Tristan et Yseult* (1804?) : or, l'amour de Cardenio pour Olympe reste platonique et rappelle assez la situation de Tristan et Yseult. — Le fameux recueil du *Cor Enchanté* (1805), révèle à nouveau ses préoccupations de bon patriote : il veut ressusciter le passé germanique et éveiller dans les jeunes générations les nobles sentiments nécessaires à une nation que la guerre menace de destruction. Il reprendra deux lieder du *Cor* dans son drame : *Halle* II. 5, chanson enfantine judéo-allemande, et II. 11. *Hallorenlied*. Compilation aussi, son *Journal pour Ermites;* Arnim s'y tient volontairement loin de l'actualité, loin de toute confidence personnelle. Les deux œuvres où, presque simultanément, il exhale son âme — idées, sentiments, souvenirs — sont *Dolorès* et *Halle*. L'idée centrale du roman est sensiblement la même que celle du drame, le titre le fait ressortir (*Armut, Reichtum, Schuld und Busze der Gräfin Dolorès*) ; l'héroïne commet un péché grave, elle s'en accuse, le déplore et l'expie en accomplissant un pèlerinage; ainsi font Cardenio, Célinde et les autres personnages de *Halle et Jérusalem*. Dolorès, comme Olympe dans le drame, se consacrera à l'éducation de nombreux enfants. Son mari, comme tant d'autres héros de Arnim, part à la fin avec ses fils pour défendre son pays. Amour de Dieu et amour de la patrie inspirent les deux œuvres.

VII

ARNIM EXPOSE DANS « HALLE » SA CONCEPTION DE LA « RELIGION UNIVERSELLE », SORTE DE CATHOLICISME RÉNOVÉ.

Il y a, chez tout romantique, un besoin d'universalité qui se traduit par l'élargissement du sujet : l'action centrale s'enrichit d'épisodes, elle déborde en Occident et en Orient, dans le passé, le présent et l'avenir, englobe plusieurs générations, dont l'histoire résume l'histoire du monde et montre l'ascension de tous les êtres vers l'idéal. Arnim met toute l'humanité en marche vers le tombeau du Christ; c'est la religion chrétienne s'étendant à l'univers, la conversion de tous les infidèles. Cette conception grandiose est, avec bien des divergences d'un penseur à l'autre, patrimoine commun des romantiques allemands : on la retrouverait dans l'opuscule de Novalis, *die Christenheit oder Europa;* Arnim n'aimait guère Hardenberg (Steig I. 41 : « dummgelehrtes Bauerngeschwätz »), il n'a pu connaître l'écrit en question, mais en aurait approuvé les conclusions. Il ne désapprouve pas non plus l'idée de Görres de concilier tous les mythes païens, hindous, égyptiens, chrétiens, etc.; mais, dans son drame, il s'en tient au christianisme, en y joignant le judaïsme, ainsi que le mahométanisme qui reconnaît en Jésus l'envoyé de Dieu; à peine fait-il allusion au païen ou à l'idolâtre,

Ce néo-catholicisme dont il rêve n'est pas une des religions actuelles : les représentants de celles-ci dans le drame de Arnim sont, le plus souvent, indignes du nom de chrétiens, et le poète les fustige durement. Car — idée très romantique, héritée du XVIII° siècle — l'esprit nouveau naît d'abord dans une élite qui le propagera peu à peu dans les masses. Ce serait une épuration du christianisme, un retour à la simplicité primitive des dogmes, en même temps qu'une modernisation de la religion pour l'adapter à un monde nouveau; c'est encore la restauration de l'unité chrétienne originelle qui s'affirme dans le symbole du Saint Sépulcre, la relique la plus sainte, la plus universellement adorée. Brentano écrivait dans *Godwi :* « Glaubt aber nicht, das Grab Christi sei ausser euch... in euch selbst ist das Grab des Herrn, nur in euch könnt ihr es befreien (1). » La donnée rappelle celle du Tannhäuser : comme Cardenio, celui-ci est un être bon et noble, mais orgueilleux et susceptible; une diablesse — ou une femme fatale — l'entraîne dans la débauche; pour expier, il entreprend un pèlerinage. Le protestant Arnim a remplacé Rome, centre du papisme, par le Saint Sépulcre, sanctuaire vénéré où viennent prier les catholiques, les orthodoxes, les Arméniens, les coptes, les jacobites, les monophysites (abyssins).

Non que Arnim tende à se convertir : luthérien d'éducation, il ne se fera pas catholique comme d'autres romantiques allemands. Pourtant, s'il souhaite une fusion des sectes protestantes, il voudrait à plus forte raison l'union entre protestants et papistes. L'Eglise romaine l'a séduit : il souffre de la sécheresse du luthéranisme, avec ses temples austères, ses cérémonies sans faste, son horreur des images, des symboles concrets, son formalisme officiel; rien n'y parle à l'imagination et au cœur. Il se prend de nostalgie pour la richesse du catholicisme, ses offices émouvants, ses tableaux et ses statues, ses saints et ses miracles, ses sentiments intenses.

Les autres religions doivent venir fusionner avec le catholicisme. Et d'abord le judaïsme, représenté par Ahasverus le Juif errant, que Arnim ajoute au canevas de Gryphius, mêlant ainsi, suivant une formule très romantique, à des contemporains réels ou, du moins, vraisemblables, un personnage de légende. Le Juif errant, popularisé en Allemagne par le *Volksbuch* de 1602, incarne le peuple juif, maudit par Jésus, chassé de sa patrie, condamné à une vie errante parmi les persécutions pour n'avoir pas reconnu la divinité du Christ qu'il a crucifié. (Cf. *Halle* III. 10. Ahasv.: « wo meines weit zerstreuten Volkes alter Sitz, von dem ihr Frevel an dem Sohn des Herrn sie hat vertrieben...) Le personnage de Arnim a les traits traditionnels d'Ahasverus (ou Isaac Laquedem, comme on l'a appelé en France et en Belgique) : il n'a qu'un groschen à la foi dans sa poche, parle toutes les langues, a parcouru le monde entier et n'est en paix nulle part (« immer zittert ». *Halle* I. 1) ; son crime fut de tourner en dérision le Sauveur, de lui cracher au visage, de lui refuser un instant de repos devant son échoppe de cordonnier (*Halle* II. 9) ; il résume en sa personne la destinée du peuple juif depuis le jour où celui-ci a renié le Christ. Cette malédiction ne prendra-t-elle pas fin? Le Juif errant ne sera-t-il point pardonné, comme Tannhäuser ou le Hollandais volant, à la fin du monde? Arnim, qui veut réconcilier toutes les religions, admet, au contraire, que Ahasverus sera sauvé et converti dès maintenant; d'ailleurs, les temps sont

(1) Schönemann 130.

révolus, l'Antéchrist qui viendra peu avant la fin du monde, précédant le retour du Christ sur terre, va paraître (cf. *Halle*, III. 4. Ahasv.: « Doch will ich Ihnen im Vertrauen sagen, dasz unsre Zeit gar bald verlaufen ist, wo der Messias kann erscheinen, etc. », et *Jérus.* 13e sc.: Voix du Saint Sépulcre : « Kommt der böse Antichrist. »). Jacob Grimm (1) lui reproche durement cette entorse aux données traditionnelles (« dasz du diesen Mythus zu einem unwahren Ende und ihn zur Ruhe gebracht hast ») ; il n'a pas compris l'idée centrale du diptyque : le judaïsme, comme les autres religions, doit venir s'intégrer dans un catholicisme vraiment universel. Voilà pourquoi, dans la pièce, Ahasverus est, en même temps, le père de Cardenio, comme le judaïsme est père du christianisme. Dans ce drame, où tous se convertissent ou s'amendent, le Juif errant ne peut faire exception : il a pour mission d'amener ses frères au baptême (cf. *Halle* II. 9 Ahasv. « Schweigt », etc.) et ne connaîtra le repos que lorsque tous se seront faits chrétiens (la mort de Ahasverus est en contradiction apparente avec ses propres paroles).

Lui-même mérite le pardon divin : doué d'une sagesse et d'un savoir exceptionnels, il connaît bien le christianisme et sait que le Christ est le vrai Messie. Il a la majesté d'un chef, la dignité triste de Moïse guidant son peuple vers la Terre promise où lui-même ne sera pas admis. Sur un plan inférieur, il est le délégué des Juifs de Jérusalem (*Halle* II. 5) chargé de recueillir de l'argent pour racheter ses coreligionnaires captifs des Turcs. Sa noblesse de sentiments en impose à ceux qui l'approchent (*Halle* III. 10. Célinde : « Mit heil'gem Glanze ist dein Haupt umstrahlt »).

De même que le Juif Jean le Baptiste, sans être chrétien, a ouvert les voies au Christ, Ahasverus prépare le terrain au néo-christianisme : il prêche aux Juifs l'amour pour les chrétiens, le mépris de l'argent, la foi dans le Sauveur; il sermonne aussi les chrétiens, représentés par Célinde et surtout par Cardenio. Trois fois il rencontre celui-ci à un moment tragique et s'efforce de le sauver du péché : un peu avant le mariage d'Olympe (II. 10), il exhorte le jeune homme à changer en or le fer dur de son cœur; puis, quand Cardenio enrage de désespoir (III. 4), il l'encourage à se confesser à lui, dans l'espoir, d'ailleurs déçu, que ces aveux le soulageront; mais Cardenio est obsédé par son idée de vengeance. A la troisième entrevue (III. 10), il lui suggère, ainsi qu'à Célinde, de faire pénitence et de partir en pèlerinage pour le Saint Sépulcre. Ses paroles inspirées de Dieu accablent le jeune homme et, en même temps, le réconfortent.

Arnim a voulu prolonger la légende du Juif errant jusque dans le présent : Ahasverus, comme les autres personnages du drame, commet un nouvel et grave péché dont il se repent ensuite. Hanté par le souvenir de Wilhelm Meister, de Mignon et du vieux harpiste, Arnim, comme bien des romantiques, s'en est inspiré pour composer son personnage (2). Ahasverus a ainsi une double personnalité : il est, à la fois, l'immortel Juif errant, vieux de dix-huit cents ans, et un Juif quinquagénaire, qui a beaucoup voyagé et eu maintes aventures. Outre son crime initial envers le Christ, il commet divers péchés graves; car comment resterait-il saint si la grâce de Dieu lui a été refusée? (*Jér.* 2. Ahasv.

(1) L. 22 janv. 11. Steig III. 99.

(2) Cf. J.O.E. Donner. *Der Einflusz Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker.* Berlin 1893; les conclusions de Donner valent pour le théâtre de Arnim.

« Mir nur fehlt der gläub'ge Sinn. ») Depuis qu'il a violé une jeune Grecque, le remords de ce nouveau forfait le hante, il ne trouve de repos nulle part. On saisit l'analogie avec le père de Mignon. En fait, cependant, il est à moitié converti et vit chrétiennement : il veille sur l'enfance de Cardenio (III. 4) tout en lui laissant croire qu'il est orphelin, il cherche à éviter que Cardenio aime Olympe, sa sœur utérine, il veut l'empêcher d'assassiner Lysandre. Il l'accompagne au Saint Sépulcre, où lui-même doit venir demander le pardon de ses péchés. Il est déjà chrétien, il le dit lui-même (*Jérus.* 8. Ahasv. « ich bin ein Christ »), il se considère comme un misérable pécheur (sc. 2), il résiste victorieusement à une tentation dans le désert (sc. 7) et sauve de la fornication Cardenio et Célinde qu'il trouve dans les bras l'un de l'autre; il est rempli de cette humilité qu'il exigeait de Cardenio (*Halle* II. 10. Ahasv. « Ich sage dir, wo eine Feuerseele in der Demut bleibt... »). Dans les légendes pieuses, le coupable obtient souvent son pardon en remplissant une certaine condition — souvent irréalisable en apparence — et en faisant une bonne action. Ahasverus (*Jérus.* sc. 8) obtient d'abord le signe qui lui annonce l'absolution (scène 8 avec Cardenio et le petit garçon : « wenn ein Kind in eines Heiligen Fuszstapfen sei getreten aus eignem Trieb, da dürfe ich der Sünde frei sein »). Puis, à Jérusalem, il met en fuite les Juifs qui voulaient incendier l'église du Saint Sépulcre; et il exhale son âme dans la joie et la paix (*Jérus.* sc. 11 fin). Alors que, de son propre aveu, sa mort devait coïncider avec la conversion de tous ses coreligionnaires, il meurt ayant en face de lui des Juifs impénitents. Arnim, dans tout son drame, mêle le rêve et la réalité, l'idéal futur et l'époque contemporaine, qui en est encore loin : seules, quelques âmes d'élite — l'Eglise invisible — ont compris la religion universelle, la grande masse y viendra plus tard; pour l'instant, elle reste indifférente ou hostile.

Voici Nathan, le mauvais Juif, tel que le présentait volontiers l'antisémitisme de l'époque, — pharisien, attaché aux signes extérieurs de la piété et n'en comprenant plus l'esprit, adonné aux vices tels que la goinfrerie, l'ivrognerie, ne songeant qu'à gagner de l'argent (*Halle* II. sc. 5 et suiv.). Ses petits-enfants, devenus chrétiens parce que l'intérêt l'exige, sont restés sémites et usuriers dans l'âme; ces bambins jouent au créancier et au débiteur. Nathan meurt dans l'impénitence, tué d'émotion par une reconnaissance de dette qu'il a mal rédigée — à son détriment (1).

Le protestantisme est, de même, représenté par de braves gens et de mauvais chrétiens, dont plusieurs finissent par s'amender : des Allemands, le prêtre Lyrer, que la philosophie a détourné de la religion, un étudiant pauvre (*Kümmeltürke*), un pupille de l'Assistance (*Waisenhäuser*), Dienemann, l'étudiant officieux. Tous vivent à Halle de façon peu édifiante. Signalons (*Halle* III. 2. Cardenio : « ich wollte, dasz ich könnte beten, wie meine alte Kindermuhme, von der goldenen Stadt, von *Neu = Jérusalem* ») une allusion probable à la secte protestante des Harmonites, fondée par Georges Rapp (né en Würtemberg en 1757) qui voulait rétablir l'harmonie — unité et égalité — entre l'Etat et l'Eglise; il croyait que le Christ reviendrait en Palestine et créerait son royaume sur terre avec Jérusalem pour capitale. Arnim, sans adopter ces

(1) Sur l'antisémitisme de Arnim, cf. en 1811, ses démêlés avec un cousin d'Edouard Itzig Guignard, p. 117.

idées, s'en est inspiré. — Dans *Halle* (III. 2), Kümmermann dit à Stürmer, l'homme qui vit dans son temps et qui blâme ceux qui s'isolent de l'actualité : « Du bist zum Protestanten was zu gut. » Et Stürmer répond en condamnant l'esprit de la Réforme, qui consiste, dit-il, en une critique perpétuelle (« das ew'ge Kritisieren ») ; telle la langue du lion qui, râpeuse, fait jaillir le sang quand elle vous lèche — comparaison mise en vogue par Jean-Paul. Le luthéranisme déplaît à Arnim parce qu'il s'adresse trop à l'intelligence, pas assez au cœur. Stürmer (*ibid.*) reproche également aux protestants de ne pas assez prêcher d'exemple (« bekenne öffentlich den Glauben der Anachoreten »).

Arnim réprouve les créateurs de sectes nouvelles dont il se méfie. Il les incarne dans le prédicateur (ou plutôt : pasteur) Lyrer (*Halle* II. 11 et 16), qui unit les deux époux Olympe et Lysandre. Dans le sermon qui précède la bénédiction nuptiale, il omet volontairement le dogme de la chute d'Adam et du péché originel; une vieille dévote lui en fait la remarque; il répond que c'est là une nouvelle doctrine qu'il a fondée; il ne s'en explique pas davantage. Arnim le condamne par la bouche de sa vieille dévote qui déclare s'en tenir à l'ancienne religion. — Un court entretien avec la jeune mariée roule aussi sur la faute (« die Schuld ») et l'état d'innocence (« Unschuld »). Il semble, toutefois, que Arnim ait simplement voulu faire ressortir la pureté naïve d'Olympe, il joue sur les deux sens du mot « Unschuld »: innocence et pucelage. Le prêtre, embarrassé, esquive la réponse. — Sa vraie profession de foi se trouve dans la scène II. 16, où Cardenio lui reproche son infâme conduite : Lyrer a suborné Célinde (Card. : » du bist ein Schwein, das gierig friszt den eignen Kot und seine Jungen, ec.). Ils se battent en duel. Blessé à mort, Lyrer fait sa profession de foi : je suis, dit-il en substance, disciple d'Epicure, je sais mourir, je n'ai pas peur de l'au-delà, car là-bas, il n'y a rien. Lyrer recherchait ici-bas les plaisirs des sens. Il semble que Dieu l'ait puni de l'enfer; quand Célinde ouvre avec son couteau la poitrine du cadavre de Lyrer, le mort se relève et s'écrie (*Halle* III. 9) : « Das ist bittrer als der Hölle Schmerz... Liebe ohne Glauben fällt... » Il ne peut plus croire à rien puisqu'il a perdu même la foi en l'amour. — Et pourtant, Arnim ne peut s'empêcher de lui donner — comme à presque tous ses personnages — quelques traits sympathiques : dans sa dispute avec Cardenio, il se conduit finalement en homme brave et en loyal étudiant (ou plutôt : ancien étudiant, respectant les traditions) ; il se bat en duel avec courage. Avant d'expirer, il fait appel aux bons sentiments de Cardenio pour étouffer le scandale; il ressent vivement la noblesse d'âme du jeune homme ainsi que la cruauté, l'insensibilité de Célinde qui ne veut pas lui pardonner. C'est un dévoyé plutôt qu'une âme basse.

Arnim condamne encore l'*Aufklärung*, en la personne du philosophe Wagner, tué par une « disputation » académique (*Halle* I. 5) ; est-ce là un certain philosophe Jean Jacob Wagner? est-ce le *famulus* du Faust de Gœthe? Il ressemble à Nicolai, le proctophantasmiste ou visionnaire par l'anus, comme l'a surnommé Gœthe; il préconise, non les sangsues à l'anus, recommandées par Nicolai, mais (I. 4) des gouttes d'*assa fœtida* dans de l'éther, pour guérir les vertiges de Cardenio — malaises purement moraux (Cardenio est amoureux). Pour lui, l'architecture du monde s'explique par la Raison, les atomes et les tourbillons (I. 5. Meyer) ; athée, il se vante d'avoir déchiré le voile qui dissimulait la superstition, réduit à néant les révélations et, par conséquent, les religions révélées. Il meurt au cours de la discussion académique, faute d'une

mineure de syllogisme (« an einem Untersatz ist er geblieben ») et parce que Cardenio, inspiré par Dieu sans le savoir, l'a réfuté point par point. Cardenio, prononçant son oraison funèbre, dit que Wagner était sincère dans ses convictions, honnête homme (ein braver Kerl), érudit méritant le chapeau de docteur qu'il faut lui accorder *post mortem*. Car si Arnim stigmatise au fer rouge (I. 5. « ätzt mit Höllenstein ») la fameuse philosophie, il a pitié des philosophes.

D'autres ont essayé de retrouver une doctrine primitive, commune à tous les hommes, dont les religions révélées ne seraient que des dérivations et des déformations. Ce fut, au XVIII[e] siècle, la religion naturelle, qui semble avoir été courante dans les sociétés secrètes, en particulier dans la Franc-Maçonnerie; les adeptes ne se contentaient pas d'une doctrine abstraite, ils usaient de représentations symboliques (images, objets, cérémonies, formules, rituel, etc.) dont s'est inspirée, par exemple, la *Flûte enchantée* de Mozart. Les sociétés secrètes sévissaient, au temps d'Arnim, parmi les étudiants : les ordres (*Orden*) avaient un caractère, sinon international, du moins, interprovincial, tandis que les associations de compatriotes (*Landsmannschaften*) ne groupaient que des gens de même province (*Nation*) ; Arnim les a connues et fréquentées, il leur doit probablement une partie de son érudition d'occultiste. La société secrète estudiantine qu'il présente (*Halle* III. 2) se réunit dans un local fermé à la lumière du jour (pas de révélations aux profanes!), pièce tendue de noir avec un soleil d'or (la Lumière et les Ténèbres), un autel (la Religion) avec une croix entourée de roses (les Rose-Croix) ; Stürmer mentionne une sorte de Saint des Saints (« die wunderbare Kammer »), une chambre aux trésors, allusion aux précieuses initiations qui attendent les néophytes; citons encore le pélican, symbole d'abnégation. Les Frères ont une épée — c'est la rapière des étudiants, l'image de leur volonté de lutter pour la bonne cause et l'accessoire indispensable des opérations magiques. Le chœur des étudiants (« Viele ») fait allusion à une formule de serment et Stürmer mentionne « der rote Ruf », appel d'alarme probablement. Il est difficile de savoir quelle doctrine professent ces initiés : sans doute un vague panthéisme, Kümmermann parle de la Nature, qu'il qualifie de divine; il estime que l'art, de son temps, est impossible, et il veut se consacrer à l'étude de la nature, c'est-à-dire des sciences. Stürmer, qui semble ici le porte-parole de Arnim, déclare qu'on ne peut parvenir à la foi (et à la religion) et à l'art (indissolublement unis chez les romantiques) par l'intermédiaire de la science. — Plus loin, Cardenio condamne « jene Zaubereien, die uns geheime Bücher kühn verheiszen »: on a souvent prétendu que la magie ou la sorcellerie (cf. Tyche) était une anticipation sur les découvertes modernes (magnétisme animal) ; en somme, un magicien aurait été un magnétiseur avant la lettre; grâce à ces progrès scientifiques (ou qu'on croyait tels), l'esprit humain devait parvenir à une science supérieure qui s'en irait rejoindre la métaphysique et la religion, tout en donnant à l'homme des pouvoirs exorbitants. L'ancienne magie s'étale par exemple dans *Isabelle d'Egypte;* le magnétisme animal dans *Dolorès*. Arnim condamne, bien entendu, ces tentatives : ces adeptes, dit-il, se sont trompés et ont trompé leurs camarades (III. 2. Card.: « ich betrog euch ») ; Cardenio, à la fin de la scène, abjure ses erreurs et brise avec les membres de l'Ordre. Avait-il une excuse? Certains, dit Cardenio, ont bandé les yeux à leurs semblables pour qu'ils ne prennent pas le vertige en voyant les précipices du sentier. L'intention était bonne, mais mieux vaut la lumière, la vérité, la foi (Card. III. 2 : « ich wollte, dasz ich könnte beten »).

Une conception, enfin, est propre à Arnim; elle apparaît en plusieurs passages de *Jérusalem* et s'exprime nettement dans les quatre derniers vers :

Schaffen zeigt sich im Verwandeln,
Ernst verwandelt sich in Spiel,
dieses ist der Worte Ziel,
doch des Lebens Ziel ist Handeln.

« Créer, c'est transformer ». (Arnim l'entend dans un sens très général. *Schaffen* signifie ici : *créer*, ou bien : *faire*, *travailler*, *être actif*.) « Le sérieux se transforme en jeu » (= j'ai voulu traiter un sujet grave; il m'a fallu, pour en faire une œuvre littéraire, modifier profondément la matière, et j'en ai fait un *Spiel*, *Trauerspiel* et *Lustpiel* en même temps, comme l'annonce le sous-titre, — donc une pièce de théâtre). « Ceci est le but de mes paroles » (= de mon œuvre), mais « le but de la vie, c'est l'action ». Cette idée est chère à Arnim; toute sa vie, il veut agir, se rendre utile, se dépenser. (Cf. L. à Bettina — 22/9/1809 : ich sterbe mir selbst in solchem Müsziggang, so lieb er mir ist, fast aus, die kleinste eigene Beschäftigung erheitert mich wieder, dasz ich nicht ganz an mir verzweifle. Steig II. 235.) Dans *Jérusalem*, un voyageur anonyme, un contemporain (« ein moderner Reisender », sc. 12) parle admirablement, discute avec Bromly et Viren pour les amener à un spiritualisme très voisin de la mystique chrétienne (s'agit-il de Novalis, ou de Z. Werner?) ; il leur prêche aussi la charité, les engage à accueillir deux pauvres mendiants (Cardenio et Célinde) ; mais lui-même ne se décide pas à leur ouvrir la porte et confesse : « Ich bin bestimmt zum Reden, ihr zum Handeln. » Sidney finit par lui dire (sc. 13) : « Erst tu's, dann sag's. » Et Arnim, résumant une scène qu'il n'a pas voulu réaliser (car les idées parasites l'envahissent) précise : « seine (= des Reisenden) Worte haben keine Kraft des ewigen Lebens, Weil seine Liebe ohne Tat ist. » La foi qui n'agit point, est-ce une foi sincère?

Ainsi, baignée dans l'esprit romantique, la conception, relativement modeste, de Gryphius a pris l'ampleur d'une théologie ou d'une métaphysique, d'une religion nouvelle ou renouvelée; son drame de famille — ou peu s'en faut — se transforme en fresque où défile, en abrégé, l'humanité entière. En outre, cette conception agonale de la vie, dont Arnim se fait le champion, l'amène, en cours d'exécution, à déplacer l'intérêt qui, se portant d'abord sur Cardenio, s'en va peu à peu s'attacher à Lysandre et à ses amis.

VIII

CONCLUSION — JUGEMENT SUR LA PIÈCE

Tels sont les matériaux dont Arnim construit son œuvre. La tragédie de Gryphius, ses souvenirs personnels et des échos de l'actualité, ses idées sur la religion.

En somme, il a sacrifié l'idée maîtresse de Gryphius, la salutaire méditation de la mort : il supprime la fausse Olympe qui devenait squelette, ôte à Cardenio la peur de mourir et de se damner, abrège la scène de la résurrection du cadavre et motive souvent tout autement que Gryphius les actes de ses personnages. En revanche, il a voulu élargir le problème : ce n'est plus la mort, fin dernière de l'homme, c'est toute la religion, c'est l'humanité en marche vers Dieu, qui la guide. A-t-il agrandi la donnée? ou l'a-t-il délayée? Enfin, il a cru devoir faire entrer dans ce cadre l'actualité — mouvements d'idées, vicissitudes politiques, conflits sociaux; cette vaste fresque tragi-comique de son temps a bien vieilli tandis que la tragédie de Gryphius gardera sa valeur quasi universelle tant qu'il y aura des âmes religieuses. Nous avons là un exemple net de l'opposition des conceptions classique et romantique.

Cardenio doit être la meilleure pièce de Gryphius, la plus lisible aujourd'hui encore. *Halle*, document précieux de l'époque, ne vaut pas des récits, moins ambitieux et mieux venus, comme *Isabelle d'Egypte* ou *l'Invalide fou du fort de Ratonneau.*

CHAPITRE V

LA TRAGEDIE DE IMMERMANN (1825)

L'œuvre de Gryphius a tenté aussi un attardé du romantisme, Immermann. De lui, on lit encore un récit villageois, *Der Oberhof*, qui fait partie de son roman, *Münchhausen* (1838-39) ; on cite souvent le titre d'un autre roman de lui, *Die Epigonen* (1836). Par goût et par tempérament, c'était un homme de théâtre : il aurait écrit dans sa jeunesse dix-neuf pièces dont il n'a gardé que quatre. Ses drames historiques doivent beaucoup à Schiller et à Shakespeare. Dramaturge et impresario, il n'a réussi, sur la scène, ni comme auteur, ni comme directeur. Son *Cardenio et Célinde* (1825) marque dans sa carrière un important tournant, le passage de la tragédie psychologique, symbolique, de valeur universelle, au drame proprement historique, limité dans le temps et dans l'espace, reconstituant l'atmosphère d'une époque : *Andreas Hofer* (1827), *l'Empereur Frédéric III* (1828), *Alexis* (1832), le fils de Pierre le Grand; toutefois, il n'abandonne jamais complètement le genre « mythique » (cf. son poème héroï-comique *Tulifäntchen*, 1830, son poème dramatique *Merlin*, 1832, sa tragédie *Ghismonda*, 1839).

Cardenio reprend et résume les thèmes essentiels de son œuvre antérieure : le bon droit et l'amour, l'injustice et les femmes. La première pièce qu'on ait de lui, *Roncevaux*, qu'il a commencée étant étudiant et terminée en 1819, montre sous un jour inattendu la trahison de Ganelon; Immermann s'en explique dans une lettre à Fouqué du 6 septembre 1818 (cf. éd. Boxberger, t. 16, p. 8) Charlemagne, dit-il en substance, fut surnommé le Grand, non pour ses victoires, mais pour n'avoir jamais outrepassé ses droits; il commet toutefois une injustice vis-à-vis de Ganelon qui, en voulant se venger, provoque la mort de Roland et l'anéantissement de l'armée impériale. (Cf. Putlitz. *Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke*. Berlin, 1870, p. 55.) C'est — moins l'arrière-plan historique — le sort de Cardenio, victime de l'attentat nocturne de Lysandre chez Olympe; ce crime entraîne une action de justicier, la punition du coupable et la perte de plusieurs innocents. *Edwin* (1820) reprend le problème du chef d'Etat, qui doit dominer les autres hommes, non seulement par son génie, mais encore par ses vertus et, en particulier, son respect du

droit. C'est le moment, en Europe, où les adversaires des régimes autoritaires accusent volontiers les souverains de se placer au-dessus des lois au lieu de s'y soumettre les premiers. Le héros de la pièce est un véritable « enfant de la nature » (Boxb. 120), agissant naïvement, comme les « Candides » et les « Ingénus » du XVIII[e] siècle, période qu'aimait beaucoup Immermann; cet homme défend son bien, sa famille contre l'injustice; puis, devenu roi, il fait taire en lui tout ressentiment, même légitime, datant du temps où il était simple citoyen; un souverain doit dominer ses passions et se consacrer à sa tâche désintéressée (*Putlitz* 66). Cardenio montrera aussi le côté blâmable des sentiments violents; mais l'action se passe chez de simples bourgeois, non dans les milieux princiers. — Dans *Die Verschollene*, histoire d'une sainte que ses parents voulaient marier contre son gré et qui se fait religieuse, Immermann, d'après Putlitz (69-71) aurait voulu montrer que la liberté humaine s'épanouit à plein sous la direction de la divine Providence. *Cardenio* prendra la contrepartie de cette idée : la Providence abandonne Cardenio à lui-même; c'est l'idée luthérienne; sans Dieu, l'homme ne peut rien. — Dès cette époque, Immermann rassemble, de plus, les matériaux de ses futurs drames historiques (*Putl.* 72).

Puis, l'amour passe au premier plan dans sa vie et dans son œuvre. Malgré la discrétion de son biographe, nous devinons chez lui la soif d'aimer et d'être aimé. Il adore sa mère, son frère, certains amis. Sa belle-sœur exerce sur lui une influence bienfaisante (*Putl.* 42) : elle n'a jamais désespéré de lui, dit-il, même alors qu'il semblait se perdre dans les égarements de la jeunesse (« meine unklare verworrene Jugend »). Car, il s'éprend facilement d'une femme et commet des inconséquences (*Putl.* 45) ; souvent alors des scrupules le prennent, il songe au mariage pour réparer le dommage qu'il croit avoir commis; la rupture le laisse brisé, découragé, pessimiste pour longtemps. Il se console en aimant ailleurs. Il se confessera dans ses œuvres, surtout dans *Pétrarque* et *Cardenio*.

Louise S. (von Strasser, d'après Deetjen *Immermanns Jugenddramen*, Leipzig 1904, p. 178) fut la première — à notre connaissance du moins. Elle était gaie, pleine d'entrain, affectueuse (*Putl.* 39-41.) Il s'éprend d'elle avec une fougue refrénée par son sens des convenances et son besoin d'adorer un être idéal; car il met volontiers ses bien-aimées sur un piédestal et leur voue une sorte de culte mystique. Il garde longtemps son secret; un jour, il se décide, se déclare et lui demande sa main. Elle hésite; elle semble avoir eu peur de cette nature volcanique — et finalement elle dit non. Désespéré, il songe un moment au suicide. Dans sa tragédie, ni Olympe ni Célinde ne ressemblent à Louise. Pourtant, quand Célinde refuse d'épouser Cardenio, quand Olympe se marie avec un autre — comme le fit Louise, — Cardenio souffre tant qu'il veut tuer, puis se tuer. L'épisode de Louise S. se place vers le printemps de 1817. Sept ans plus tard, Immermann mélangera ces souvenirs à ceux de bien-aimées plus récentes.

Pour se distraire de son chagrin, semble-t-il, il s'intéresse à la sœur d'un ami, Mlle A. (Putl. 44 et 63) ; elle manquait de naturel, comme la Célinde de Immermann qui a une réputation de bas-bleu. Il se reproche ses imprudences et se promet d'être plus réservé, à l'avenir, vis-à-vis des jeunes filles. Plus tard, il songera un moment à faire d'elle sa femme. Dans les *Papierfenster eines Eremiten* (1822), il raconte (cf. *Putl.* 45 et 86) qu'il essaya de se consoler de

sa passion malheureuse pour Célestine (Louise) en courtisant une autre demoiselle, Christel (Mlle A.) ; le remède ne réussit pas, — et le héros du roman en meurt. Cardenio, de même, veut guérir son désespoir d'avoir perdu Olympe en cédant aux charmes de Célinde, mais son âme impétueuse n'arrive pas à s'apaiser.

Frédérique (*Putl.* 77) n'était ni belle ni riche ni très intelligente; mais elle était toute bonté, naturel, bon goût; n'appréciait-elle pas beaucoup les œuvres de Immermann? Il s'éprend d'elle, mais se tient sur la réserve. Elle lui donne son amitié — et lui confesse l'amour qu'elle porte à un jeune ecclésiastique. Il note, non sans amertume : « Le destin semble m'avoir destiné au rôle de confident. » (*Putl.* 78.) Leur séparation le chagrine, il s'en console en lisant de vieilles chroniques. Il a mis un peu de lui-même dans son Marcellus, le jeune chevalier qui aime Célinde sans espoir.

Le grand amour de sa jeunesse fut Elise; de 1821 à 1838, date de ses fiançailles avec une petite-fille du chancelier Niemeyer. Cet être passionné et scrupuleux, qui voulait posséder tout entières ses bien-aimées et qui aspirait à leur faire une situation régulière dans le mariage, — Immermann donne, cette fois, son cœur à une femme mariée qui se reprend après s'être donnée et qui se refuse à l'épouser après avoir consenti au divorce. Elise, comtesse Ahlefeldt, nature exaltée, s'était enthousiasmée, pendant les guerres de libération, pour le fameux général de Lützow; elle voulut partager la vie de ce héros, ses dangers, ses souffrances; malgré sa famille, elle le prit pour époux. Vint la paix : le brillant officier ne fut plus qu'un vieux militaire souffrant de ses blessures et s'ennuyant du service de place. Elle s'intéresse alors au jeune poète Immermann : il a vingt-quatre ans (1821), elle en a trente-trois. Elle encourage ses essais littéraires. Il s'enflamme et — croit-on comprendre (*Putl.* 90) — lui offre son amour, qu'elle refuse. Leur liaison demeure longtemps purement amicale.

Elle a une âme complexe : son père, débauché, dépensier, égoïste, a rendu la vie impossible à sa mère qui l'a quitté; Elise en a gardé une vive méfiance à l'égard des hommes et du mariage. Elle a vécu une enfance solitaire au château de Ludwigsberg, où son imagination, repliée sur elle-même, s'est beaucoup développée : ainsi s'éprend-elle de Lützow pour s'apercevoir ensuite qu'ils ne se comprennent pas. Alors, elle se dégoûte de la vie conjugale — elle n'a pas d'enfants — et cherche un dérivatif dans les amitiés masculines. Ce besoin d'amour et cette horreur des conventions sociales sont deux traits essentiels de la Célinde de Immermann. Mais c'est Olympe entre Cardenio et Lysandre qu'il faut considérer pour comprendre Elise entre Immermann et Lützow; ce dernier, il est vrai, n'a pas commis d'attentat nocturne; c'est Elise qui l'a recherché et épousé malgré l'opposition persistante du père Ahlefeldt (*Putl.* 93) ; mais une fois le mariage accompli, la situation est la même dans le drame et dans la vie de Immermann — Lysandre, c'est Lützow, affectueux, loyal, aimant les situations nettes, prêt à se sacrifier ou à sacrifier Cardenio si l'honneur ou le bonheur de sa femme l'exige. Lützow (*Putl.* 99) savait les sentiments d'Elise et de Immermann, il a accepté de se séparer d'elle et fait pression sur elle pour qu'elle épousât celui qu'elle aimait. Immermann peint Lysandre-Lützow avec une visible sympathie. — Cardenio, c'est le poète lui-même vis-à-vis d'Elise : bourru, brutal, impérieux, maladroit. Ces deux êtres ne se sont pas compris : lui a toujours été un passionné, désirant la possession totale de l'aimée, quitte à régulariser la situation par le mariage; une liaison illégitime l'aurait rendu

malheureux. Elise, au contraire, semble avoir préféré — au moins par périodes — l'amour platonique, l'union de deux âmes (son père et son mari l'ayant écœurée des choses trop concrètes) — et, disciple des romantiques, elle incline à l'union libre, tout en désirant éviter le scandale; elle croit qu'en se remariant avec Immermann, elle prêterait le flanc aux critiques, aux commérages, à la calomnie (*Putl.* 98). Ils auraient pu s'en expliquer : or, on dirait qu'elle vit avec un ami qu'elle a fabriqué dans son imagination et s'étonne douloureusement que le véritable Immermann ne soit pas conforme à cet idéal, ne partage pas ses idées. Lui-même semble avoir toujours eu peine à s'extérioriser; les aveux lui coûtent, on ne comprend bien ni ce qu'il dit, ni ce qu'il veut et il ne s'en rend pas compte; il finit par se fâcher et accuse Elise d'avoir changé d'avis alors qu'ils n'ont jamais été d'accord. On entrevoit ces discussions stériles dans le récit édulcoré de Putlitz et surtout dans les disputes, si incohérentes en apparence, de Cardenio et Célinde. Ils ont cru, l'un et l'autre, que le partenaire finirait par céder. — Entre temps, ils ont connu ensemble de grandes joies : elle a fait de moi un homme, dira Immermann (*Putl.* 101) ; longtemps, la force de l'habitude les retiendra ensemble; la rupture ne sera complète que quatorze ans après *Cardenio*.

Pétrarque a été écrit en 1821, au début de cette liaison. Malgré les efforts du dramaturge pour approfondir le problème et anticiper sur l'avenir probable, la pièce ne pouvait s'inspirer que des préliminaires de cette grande passion. Immermann reprend l'histoire semi-légendaire de Laure, la bien-aimée idéale de Pétrarque; elle aurait été l'épouse du marquis Hugo de Sade. Faute de matière et de souvenirs personnels, le poète puise dans Gœthe : *Torquato Tasso* lui fournit sa conception de l'artiste qui veut être homme d'action et qui courtise une noble princesse; il vaut mieux que celle-ci demeure lointaine. Pétrarque rappelle Tasso, Hugo le duc, Laure a des traits des deux Léonore, un comparse évoque Antonio. Dans *Cardenio*, débordant de chagrins vécus, les emprunts littéraires seront moins importants. — *Pétrarque* raconte donc la naissance de cet amour entre Elle et Lui. Sauf dans le dénouement, le drame respire la sincérité. Pétrarque-Immermann y apparaît avec sa réputation de poète, apprécié tout au moins dans les milieux de connaisseurs; plein d'entrain, débordant d'activité, prêt à se battre pour sa patrie (éd. *Boxberger*, t. 16, p. 235-236) ; il aime à courtiser les femmes, s'amuse à tourner la tête à la jeune et jolie Jeanneton, fille de l'aubergiste; celle-ci a quelques traits de la Marguerite de *Faust*. Cette joyeuse façon de prendre la vie se retrouve dans une comédie en un acte, *la Comtesse espiègle* (*Die schelmische Gräfin*) où l'héroïne reconquiert un mari volage; notons surtout ce vers : « Du muszt nur sündigen, zum Dichter macht es dich. » (*Putl.* 143). Le ménage de Sade évoque assez bien le couple von Lützow : deux époux unis par une affection qui ressemble à de l'amitié plus qu'à de l'amour, tous deux ont une vive sympathie pour le poète qui vient les distraire; Laure veut surtout favoriser les travaux poétiques du jeune homme; son mari, comme Lützow, est un cœur loyal, il aime Pétrarque, il a confiance en lui, il sera mécontent de le voir assiéger sa femme, mais se fie à la vertu éprouvée de celle-ci. Pétrarque-Immermann a moins de scrupules, il se laisse emporter par sa passion, estimant qu'elle justifie tout (p. 256) ; croyant Laure malheureuse avec son morose époux (261), il l'invite à venir à lui. Laure lui dit alors ce mot, fréquent sous la plume et sans doute sur les lèvres d'Elise : « Tu ne m'as pas comprise! » (271). Et Pétrarque-Immermann de

faire cette réponse prophétique : « Je ne te comprendrai jamais! » Il fallait un dénouement, que la vie ne fournissait pas : entre l'ami loyal, la bien-aimée distante et ses devoirs de poète, le scrupuleux Immermann ne pouvait admettre qu'une séparation. Je t'aime, dit en substance Laure à Pétrarque, mais tout nous sépare, et d'ailleurs — idée gœthéenne — mieux vaut pour ton génie cette séparation; « n'attends jamais de moi la moindre faveur! » (295). Elle condamne et son mari et son amoureux, tous deux coupables d'avoir troublé cette pure affection qui les unissait. Elle reproche au jeune homme ses désirs lubriques (293). Jeanneton, de désespoir, se suicide; dénouement factice, volontairement et arbitrairement tragique, d'une œuvre pleine de jeunesse, de poésie, d'idéal et d'optimisme, en contraste avec le sombre drame de *Cardenio*, aux passions farouches, aux sentiments troubles, au pessimisme sans idéal.

Les autres œuvres de cette période, *Périandre*, *l'Œil de l'Amour*, *le Nouveau Pygmalion*, *les Frères*, jalonnent l'évolution de ses idées dramatiques, mais puisent peu dans ses souvenirs personnels. Son projet de roman, *Arminio de Syracuse*, reflète son patriotisme. Comme le montre sa dissertation sur l'*Ajax* de Sophocle, il s'oriente (*Putl.* 130-131) vers le drame historique, qui est, d'après lui, le successeur, le remplaçant de l'antique épopée, reflétant l'âme éternelle d'un peuple et ses manifestations à une certaine époque. Mais, avant de se pencher sur l'histoire de son pays, il se replie une dernière fois sur son amour : il songe à une *Marie-Madeleine* (*Putl.* 117) ; cette femme à qui il fut beaucoup pardonné parce qu'elle avait beaucoup aimé lui rappelait Elise, la femme en adoration devant un homme supérieur; mais Elise, si elle était peut-être adultère, n'était certes pas de mauvaise vie; quant à Immermann, il pouvait difficilement s'identifier avec le Christ; il a donc abandonné ce projet, il en reste quelques traces dans *Cardenio*, où Célinde — comme dans les autres versions du thème — ressemble un peu à Sainte Madeleine. Au même moment (1824), le 7e livre des *Epigones* reprend en partie le canevas de Cardenio : Hermann aime Cornélie et se laisse séduire par Flämmchen, comme Cardenio aime Olympe et s'égare dans les bras de Célinde. Cornélie, qui aime Hermann, refuse de l'épouser, comme Elise-Célinde. Une vieille entremetteuse rappelle Tyche.

Immermann connaît la tragédie de Gryphius, le drame de Arnim : il leur emprunte les grandes lignes du canevas et quelques détails peu importants. En lisant Gryphius, il s'est identifié lui-même avec Cardenio, mais Elise est-elle Olympe ou Célinde? Elle a, comme Olympe, le souci des convenances sociales, les égards pour son mari, l'horreur de la passion déchaînée, mais, comme Célinde, elle aime, souffre, veut se sacrifier. Immermann est donc amené à modifier la donnée de Gryphius. Il avait d'autres raisons de le faire : l'exposition de Gryphius était trop longue, trop compliquée; le dénouement, plus lyrique que dramatique; le merveilleux, trop copieux, trop concret. Immermann créera des spectres plus imprécis qu'il croit plus vraisemblables. Les personnages étaient tous sur le même plan : ou plutôt, chacun tenait à son tour la vedette, à raison d'un par acte (au premier, Cardenio; au second, Célinde; au troisième, Olympe). Enfin, l'action, chez Gryphius, était double, la partie Célinde étant à peu près indépendante de la partie Olympe. Immermann veut remédier à ces défauts.

La lecture de *Halle et Jérusalem* lui montre une interprétation originale du sujet : Arnim y exprimait ses sentiments personnels et les grandes tendances contemporaines; de même, Immermann, tout en plaçant son drame au XVIIe

siècle, dépeint les étudiants italiens ou espagnols de Bologne d'après ses propres souvenirs — il a, comme Arnim, fréquenté la fameuse Université de Halle. La croisade contre les Turcs, la bataille de Lépante, où le Cardenio de Immermann s'est conduit en héros, correspondent aux guerres de libération contre Napoléon; mais, chez Arnim, cette ultime lutte était encore à venir, tandis que, pour Immermann, elle est désormais le passé, que vient évincer une réalité médiocre, tatillonne, sensuelle; l'esprit du système de Metternich semble incarné dans Viren, le chancelier de l'Université résolu à faire revivre contre les étudiants les anciens règlements sévères tombés en désuétude et les punitions rigoureuses pour les récalcitrants. Arnim avait introduit dans ce « cas individuel » une vaste conception religieuse, un christianisme universel; Immermann revient au seul problème psychologique et moral de Cardenio assassin ou justicier. Arnim, après une ébauche jouable, s'était abandonné à l'inspiration débordante du drame livresque; Immermann respecte les servitudes de la scène. Arnim, comme Gryphius, terminait par une double conversion; Immermann préfère un dénouement plus dramatique et invente tout un carnage. Au total, sa version sent l'homme de théâtre qui sait son métier. Il ne semble pas avoir connu Montalván ou Cialdini : rien, dans sa tragédie, ne rappelle la nouvelle espagnole.

En Cardenio, il se peint avec ses deux tendances maîtresses : l'énergie allant jusqu'à la brutalité — la douceur qui dégénère parfois en sensiblerie et en apathie (*Putl.* 27). En forçant quelques traits du Cardenio traditionnel — irascible, passionné, probablement sensuel — il crée un personnage qui est son propre portrait — bouillant, sinon toujours en actes, du moins en paroles — qui s'attendrit en brûlant les souvenirs de l'aimée, prend pitié de Célinde et proclame *in extremis* toutes les bonnes intentions qui l'ont conduit au crime. Cardenio à l'Université vit solitaire (« der Wilde », dit-on dans la pièce, p. 384) à l'écart des beuveries et des sociétés estudiantines, comme Immermann à Halle. Il était redevenu étudiant après avoir fait en héros la campagne contre les Turcs; Immermann était retourné à Halle après avoir voulu faire son devoir dans les guerres de libération; une fièvre nerveuse (comme on disait alors), dont il faillit mourir, l'empêcha de réaliser son rêve; il finit son service comme « fourrier », désabusé de la grandeur militaire (*Putl.* 18-31). Son Cardenio est ce qu'il aurait voulu être : un brave qui a fait ses preuves au combat. A Halle, Immermann entre en conflit avec ses condisciples (*Putl.* 33-34), proteste contre l'activité terroriste de certaines associations secrètes; un incident — un étudiant maltraité par des membres de la *Teutonia* — l'amène à rédiger une protestation qui obtient de nombreuses signatures, il secoue l'apathie du vice-recteur (*Prorektor*), part pour Berlin présenter sa supplique au roi et obtient la dissolution de la *Teutonia*. Ses écrits polémiques à ce sujet ont été brûlés à la Wartbourg, au cours de la fameuse manifestation. Ainsi s'explique l'atmosphère d'animosité, de rivalité, de conflit qui entoure son Cardenio sans qu'on sache au juste pourquoi; dans la pièce, les étudiants sont en désaccord entre eux et avec le chancelier. Ajoutons que Viren, le magistrat consciencieux, un peu tatillon, prudent et équitable, c'est Immermann plus âgé, devenu magistrat à Magdebourg et remarquable — dit Putlitz p. 125 — par son dévouement, la sûreté de son coup d'œil, l'habileté de ses enquêtes. Le poète a teinté d'une nuance satirique ce portrait de son « moi inférieur », de la portion la plus terre-à-terre de son activité.

On sait peu de chose de la genèse de la pièce. Etant jeune écolier, Immermann s'intéresse à l'histoire du martyr Polyeucte (*Putl.* 14) ; or, il y a quelque analogie entre le *Polyeucte* de Corneille et le *Cardenio* de Gryphius : même piété austère, même couple — un saint et une sainte — même conflit entre l'amour terrestre et la ferveur religieuse. Peut-être était-il attiré aussi par le fanatisme de ce mari qui sacrifie sa femme et lui-même à sa foi. Il manifeste encore son goût des choses cruelles dans sa dissertation scolaire sur Néron d'après Tacite (*Putl.* 16). Dans une représentation d'*Iphigénie*, il joue Oreste : or, son Cardenio — différent en cela du héros de Gryphius — subit, comme Oreste, une influence étrangère, surnaturelle; elle fait de lui un être violent, possédé des Furies; une fois libéré, il redevient plus noble, plus sympathique que jamais. Le souci de justice chez Gardenio fait un écho lointain au souci de vérité chez Iphigénie (« Zwischen uns sei Wahrheit! »). A l'optimisme du dénouement gœthéen Immermann préfère l'expiation par la mort. Du *Cardenio* même, on sait seulement que la pièce fut écrite pendant l'hiver 1824-25 (*Putl.* 136) après que Abeken eut suggéré une trilogie Saül-David-Salomon à Immermann qui rêvait, de son côté, à sa *Marie-Madeleine* (*Deetjen* 165).

Sa conception du drame en général, qui apparaîtra dans le *Cardenio* et diffère de celles de Gryphius et de Arnim, s'exprime dans deux écrits théoriques. Dans un compte rendu d'ouvrage (*Putl.* 111), il déclare en substance : quand un événement personnel, ayant profondément remué l'âme du poète, correspond à un problème de portée universelle, l'artiste sent un impérieux besoin de façonner cette matière brute, d'en faire une œuvre d'art qui ne sera ni une copie du réel, ni une confession directe, ni un produit fantaisiste de l'imagination, mais poésie à base de vérité (allusion probable au titre des Mémoires de Gœthe). *Cardenio*, en effet, sera nourri des sentiments et de la vie de Immermann — sous une forme voilée qui ne trompera d'ailleurs pas ses amis. Dans la même étude, il ajoute (*Putl.* 112) : le poète ne peut créer que si son âme est apaisée; or, au moment où il écrit *Cardenio*, il est — et sera longtemps encore — agité de sentiments violents et contradictoires; ainsi expliquait-il d'avance les défauts de sa pièce. Enfin, le drame, dit-il, peint des passions que n'accompagne pas une volonté forte, celles-ci ne peuvent que mener l'individu à sa perte, ce qui fait ressortir les valeurs universelles (comprenons : les principes éternels de la morale). C'est, par avance, une des idées maîtresses du *Cardenio*.

Dans une dissertation sur l'*Ajax furieux* de Sophocle (*Putl.* 131), un peu antérieure au *Cardenio*, il affirme que l'art est un phénomène historique, l'œuvre d'art est déterminée par le caractère d'un peuple et par le moment où elle naît; le drame moderne est fils de l'épopée et ne peut exister sans cette base épique. Sous ce rapport, *Cardenio* est une œuvre de transition : on y discerne les traits héroïques du personnage principal, qui annonce de quelque manière le protagoniste des futurs drames historiques (*Andreas Hofer*, p. ex., que Immermann va évoquer dans sa prochaine pièce) ; mais l'essentiel du *Cardenio* reste le fatalisme, c'est encore, pour une bonne part, la conception romantique du drame avec l'enchaînement rigoureux des crimes et des châtiments, auquel l'homme ne peut se dérober.

Ce thème romantique du destin lui fournit son idée centrale : dans le drame tel qu'il le conçoit, un crime a été commis, il crie vengeance au ciel, il faut que les responsables — innocents ou coupables — expient. Le poète croyait lui-

même aux perfidies (« Zweideutigkeit und Tücke ») de l'existence (*Putl.* 11). Ce forfait, qui hantera toute la pièce, c'est la tentative nocturne de Lysandre chez Olympe. Immermann est le premier à prendre au sérieux cette aventure. Montalván la racontait, sans insister, pour donner du piquant à son récit et amener le véritable grand événement : Olympe épouse Lysandre. Gryphius, qui s'en sert aussi pour marier les deux jeunes gens, y verrait volontiers le doigt de Dieu. Arnim en fait un épisode presque humoristique, Olympe pardonne aussitôt au coupable et l'embrasse. Seul, Immermann semble avoir soupçonné derrière ces variantes pudiques une donnée primitive probablement plus crue : une jeune vierge est amoureuse d'un jouvenceau; elle est violée, à la faveur des ténèbres, par un inconnu; on accuse le jeune homme, il se disculpe; quel est le coupable? Vient alors un quidam qui offre d'éviter le scandale, de sauver l'honneur de la jeune fille en épousant celle-ci. On apprend plus tard que c'est lui le criminel. Ne mérite-t-il pas un châtiment? Et le jouvenceau évincé n'a-t-il pas le droit de s'ériger en justicier? Chez Immermann, l'acte de Lysandre apparaît comme un abominable forfait, que Cardenio stigmatise en un flot de reproches et d'injures. Pourtant, le poète n'a pas adopté la donnée probable : Olympe n'est pas violée, mais simplement — comme chez les prédécesseurs — victime de commérages. Du coup, les écarts de langage de Cardenio semblent hors de proportion avec la réalité; Lysandre a beau jeu de plaider non coupable; Cardenio, condamné par Dieu, par les hommes et par lui-même, déplore son acte (le meurtre de Lysandre) et se dit victime de la fatalité. Après avoir entrevu une donnée digne du réalisme ou du naturalisme, Immermann revient au thème romantique du destin.

Chez ses prédécesseurs, le forfait de Lysandre restait impuni. Immermann, le premier, fait de Cardenio un véritable justicier qui tue Lysandre, mais qui périt à son tour parce que tout meurtre, même légitime, mérite une expiation. (A vrai dire, l'auteur s'embrouille quelque peu dans sa conception de ce coupable-innocent : Lysandre, avant de mourir, plaide trop bien sa propre cause, et Cardenio trop mal la sienne.) C'est presque le sujet de *Hamlet*, que Immermann connaissait bien : ce jeune prince apprend un crime resté secret, il voudrait le châtier parce que c'est son devoir, il tergiverse, s'attarde à aimer la belle Ophélie (cf. Cardenio et Célinde) ; le destin le force à agir; mais, justicier, il périt à son tour par un implacable concours de circonstances. Hamlet est, en partie, victime de son indécision; Immermann aurait voulu peindre un être violent, trop passionné, trop fougueux; en fait, son Cardenio est souvent, comme Hamlet, un irrésolu.

Si le poète s'en était tenu là, son drame eût été fortement ramassé autour de ce pivot central : lui-même croyait l'avoir fait (*Boxb.* 461 : « die Opfer dieser Tage schlieszen wir Durch Tat und Wechseltat zu *einer* Kette » 465 : « All'die blut'gen Dinge Sind *einer* Kette festgefügte Ringe »). Restait l'épisode de Célinde : il y tenait beaucoup, puisque Célinde, c'est Elise. Comment rattacher ce personnage secondaire au protagoniste?

La tragédie a cinq actes composés de scènes correspondant plutôt à des changements de décors qu'à des entrées ou sorties de personnages. L'ordonnance de ses précédentes pièces était moins rigoureuse. Immermann cherche aussi à réaliser une sorte d'unité de temps; on peut, d'après ses indications, reconstituer l'horaire des évènements : acte I, nuit du 23 au 24 juin; acte II, 24 juin; acte III, soirée du 25 juin; acte IV, 27 juin; acte V, nuit du

27 au 28 juin. Les allusions à la bataille de Lépante (1572, p. 385) et à Philippe II, mort en 1598 (p. 414) situent le drame entre ces deux dates. Immermann a voulu prendre l'action à son point culminant et l'amener, en peu de jours, à son dénouement; il a donc abrégé les délais, et, en outre, simplifié l'intrigue; la longue exposition de Gryphius, l'ampleur de Arnim font place chez lui à des scènes rapides, nerveuses, souvent dramatiques.

Olympe est la femme de Lysandre, tel est le point de départ. De la longue histoire des amours Cardenio-Olympe, Immermann ne retient que deux événements : l'un de son invention, les fiançailles officielles de Cardenio et Olympe, ce qui rend le crime de Lysandre plus odieux, la rupture entre les fiancés plus douloureuse, le désespoir de Cardenio plus excusable; l'autre fait antérieur au début de la pièce est l'attentat nocturne qui a provoqué la brouille Olympe-Cardenio, les commérages et le mariage Olympe-Lysandre. L'avantage de cette schématisation est de mettre en lumière l'acte odieux de Lysandre avec ses conséquences. L'inconvénient est de présenter Cardenio en pleine crise, sous son plus mauvais jour : amoureux déçu, presque bafoué, il semble songer plus à sa vengeance qu'au bonheur de sa bien-aimée. Chez Gryphius, la conversation avec Pamphile évoquait longuement un Cardenio parfait gentilhomme et amoureux délicat; Immermann s'est privé de cette ressource et aura peine à restituer à son héros un peu de son côté séduisant; car c'est, en somme, la définition de ce personnage que de rester sympathique malgré ses crises de fureur. Autre conséquence, que le dramaturge accepte : Olympe passe au second plan; Immermann ne lui donne qu'un rôle à peu près passif et un caractère peu compliqué; de ce fait, l'attention se porte sur Cardenio et Célinde, la perspective du drame y gagne en profondeur. Mais, après avoir simplifié son canevas, comment Immermann va-t-il remplir cinq actes d'une trame encore plus mince que celle de Gryphius?

Pour bien rattacher à l'action principale le personnage épisodique de Célinde, il la met en vedette; dès la première scène, une conversation entre étudiants fait son portrait, assez complexe, qui veut expliquer par avance sa conduite ultérieure : elle est comtesse (comme Elise; chez Gryphius, elle était de bonne famille) ; très cultivée, elle a lu beaucoup de livres modernes (« die Gebildete, das superkluge Literaturgesicht »), ce qui expliquera en partie ses idées sur le mariage; elle aime les fréquentations masculines (« Männerfreundin ») ; elle se farde, car elle n'est plus jeune, elle-même se dira trop âgée pour Cardenio (cf. Elise) ; elle a très mauvaise réputation (« im allerschlechtsten Ruf ») ; elle est hautaine, elle donne dédaigneusement à sa femme de chambre un sonnet galant que lui avait envoyé un étudiant; enfin, tout le monde sait que, si elle a beaucoup d'adorateurs, elle aime ostensiblement Cardenio qui courtise — dit-on — Olympe. La fin de la scène suivante (Cardenio-Pamphile) la montre désolée de la froideur du jeune homme et tenant à distance son chevalier-servant Marcellus. En fait, ces allures émancipées ne suffiront pas à expliquer sa conduite ultérieure.

Après une courte scène avec Viren, chancelier de l'Université, représentant ridicule et d'ailleurs hypocrite des règlements et des bonnes mœurs, voici Cardenio s'entretenant avec l'ami Pamphile. Ce n'est plus le jeune homme plein de promesses qui ne se réalisent pas; il a fait ses preuves, combattu et risqué la mort à Lépante (p. 387 : il a la croix de Calatrava) ; puis, il est venu faire ses études à l'Université de Bologne et s'est distingué. L'in-

fidélité d'Olympe l'a abattu, le voilà désespéré, incapable de se ressaisir. Il résume son histoire : Olympe et lui s'aimaient, les parents, d'abord hostiles, se laissent fléchir; le jour de leur mariage était fixé. Olympe n'est plus l'Espagnole ardente, combative, susceptible, vindicative; c'est un agneau qui se plie aux volontés de Cardenio, une jeune âme toute pure. L'attentat nocturne se produit; on accuse Cardenio, il se justifie, elle refuse de le revoir. (Il n'est pas question du refus de Cardenio d'épouser Olympe, la croyant coupable.) La calomnie s'attaque à la jeune fille. Lysandre s'offre alors à prendre pour femme l'infortunée. C'est lui le coupable, mais nul ne le sait et nul ne le saura, sauf deux ou trois des principaux personnages du drame; Immermann a supprimé la justification d'Olympe *coram populo*. Puis, l'auteur passe très vite sur les épisodes traditionnels : la mascarade inspirée de *Roland furieux*, Cardenio déguisé en femme, s'efforçant en vain de savoir la vérité. Là est le problème de l'acte I : le jeune homme souffre de son incertitude; si Olympe s'est déshonorée avec un amant, il l'oubliera; si elle est restée chaste, il l'aimera de nouveau.

Viren aborde Cardenio. On attendrait de celui-ci des paroles violentes, des reproches, des menaces. Or, le voici humble et suppliant devant le chancelier, qui mélange semonce et éloges, lui rappelle ses bons antécédents, mais le somme de ne pas troubler l'ordre (cf. ce que dit Putlitz de Immermann p. 27 : « roh, weich », p. 57 : « Versöhnlichkeit »). Cherche-t-il à adoucir Viren pour avoir de lui la promesse d'arracher à Olympe le secret de l'attentat nocturne? En fait, c'est inutile puisque c'est Cardenio lui-même qui obtiendra l'aveu de la jeune femme.

Après une courte conversation entre musiciens (analogie lointaine avec Arnim I, 5), Marcellus dépeint son âme déchirée entre son vœu monacal de chasteté et son amour pour Célinde qui ne lui a accordé que son amitié. (Immermann ménage Célinde-Elise, ardente, mais honnête.)

La scène capitale de l'acte I est celle où Cardenio fait avouer à Olympe le nom du coupable, ce qui va déclencher la vengeance et ses suites tragiques. C'est une heureuse innovation de l'auteur. La traditionnelle volte-face d'Olympe a été supprimée : elle continue à aimer Cardenio, tout en ayant de l'affection pour son époux; elle redoute Cardenio et craint pour Lysandre. Jalouse de Célinde, elle croit que son ex-fiancé donne une sérénade à sa rivale. (Cette invention de Immermann fortifie le lien entre l'épisodique Célinde et les protagonistes.) Cardenio se plaint : comment a-t-elle pu, en quinze jours, aimer un homme, en admettre un autre dans sa chambre et en épouser un troisième? Puis il implore son pardon et réclame la vérité : il feint une douceur et une résignation qui attendrissent Olympe. Elle se sent tenue de lui rendre des comptes, mais redoutant son caractère emporté, elle lui fait promettre d'être calme. Elle a dû, dit-elle, céder aux attaques de la calomnie : cet argument traditionnel chez ce personnage prend ici un accent convaincu; les femmes, pense Immermann, valent non par ce qu'elles sont, mais par ce qu'elles semblent être (p. 395 : « Ihr geltet, was ihr seid wir, was wir scheinen ») ; Elise tenait beaucoup à sa réputation. Puis Olympe incrimine l'entêtement de Cardenio, son manque de compréhension et d'indulgence : il n'aurait pas dû nier, quand elle l'a accusé à tort. Enfin, elle raconte l'attentat : son récit prouve qu'elle n'a pas péché, même en intention. Cardenio veut la venger. Elle réplique aussitôt qu'elle a eu de son offenseur une répa-

ration (« Ersatz ») suffisante, puisque c'était Lysandre. Elle se sent désormais « au port » (« im Hafen »), sa punition sera d'avoir perdu Cardenio et de l'idolâtrer encore (« meiner Seele Abgott ») ; elle lui souhaite de trouver le bonheur conjugal. Cardenio veut mourir, il maudit un monde où la vertu est si mal récompensée; sa colère se traduit, comme toujours, en paroles, non en actes (« ich tobe nur in Worten ») ; il a pitié d'Olympe, mais, à l'idée que ses lèvres ont subi les baisers de Lysandre, qu'elle le recevra dans son lit, qu'elle aura des enfants de lui, il bout de rage.

En tête à tête avec Pamphile, il exprime son désarroi : il veut quitter le sol dangereux de Bologne; pourtant, ne devrait-il pas châtier « l'infâme ravisseur »? (p. 399). Immermann aurait dû marquer plus nettement cette déviation de l'amour pur, désintéressé, vers une passion trouble, désir physique inavoué, soif de vengeance, jalousie, amour-propre humilié. Car c'est cette dégradation de l'âme noble du jeune héros qui peut expliquer la suite du drame. L'acte se termine chez Célinde (cf. *Gryphius*, acte II). Celle-ci — suivant la tradition — voudrait un philtre d'amour, mais ne croit guère à la magie. Elle refuse de se faire la complice de Tyche : Immermann ne veut pas qu'Elise soit coupable. Tyche va assumer toute la responsabilité. Autre innovation, sans doute suggérée par la conduite du père d'Elise : Tyche a eu du père de Célinde un fils qu'elle adore, Célinde semble leur avoir fait du bien à tous deux, ce qui justifie le dévouement de la sorcière qui ira jusqu'au crime.

En un acte, Immermann a condensé les trois premiers actes de Gryphius. Il lui reste quatre actes à remplir : or, si Montalván avait trop de matière, Immermann n'en a plus assez. Dans l'acte II, Olympe apprend à son mari qu'elle est grosse — détail à peu près inutile au drame — ; elle n'ose lui avouer qu'elle a trahi le secret de l'attentat; Lysandre, croyant que Cardenio ne saura jamais la vérité, prononce, sans s'en douter, sa propre condamnation en affirmant que son ex-rival ne se vengera pas sans raison (p. 407). Or, Cardenio sait; donc, le spectateur prévoit sa vengeance. Cette scène dramatique rappelle assez la fausse sécurité du roi dans *Hamlet*. La scène entre Olympe et Viren répète sans grande utilité la précédente. Cardenio, dit Viren, n'a menacé de mort que celui qui pénétra de nuit dans ta chambre. L'angoisse d'Olympe est émouvante, mais l'action ne progresse pas.

Olympe envoie alors chercher Tyché qui a réputation de sorcière et de rebouteuse; il pouvait y avoir là un lien supplémentaire entre Olympe et Célinde, Cardenio et Lysandre. Immermann ne traitera pas la scène où l'astucieuse vieille arrache à la jeune femme un quasi-aveu de son amour persistant pour Cardenio. Puis, Olympe supplie son mari de rester auprès d'elle encore deux jours. Dans un monologue inspiré de Gryphius (acte III), elle prie le ciel de protéger Lysandre et d'éloigner Cardenio; voyant combien elle a changé en si peu de temps, elle remet son sort entre les mains de Dieu, aveuglément (« blindlings »). L'action ne progresse toujours pas.

Les scènes suivantes sont de peu d'intérêt : Marcellus et Cardenio annoncent leur départ à Célinde; en fait, ils ne partiront ni l'un ni l'autre; Marcellus reviendra le soir même prendre congé d'elle dans l'intimité. La perspective de perdre Cardenio ne décide nullement Célinde à autoriser la confection du philtre. Cardenio fait également ses adieux à Lysandre qui entreprend, de son côté, un voyage. Logiquement, Cardenio devrait châtier sur-

le-champ le coupable; or, il ne le fait pas. On croit comprendre (?) qu'il est déchiré entre sa raison, son bon naturel, qui le retiennent, et son imagination qui l'obsède en lui peignant d'avance le meurtre de son rival (p. 420 — « dergleichen Träumereien »). Immermann voulait-il montrer son héros entraîné malgré lui au crime par les conséquences inéluctables d'une mauvaise action, l'attentat de Lysandre, un peu à la manière de Hamlet? Il semble aussi que Immermann ait voulu humilier encore Cardenio : celui-ci refuse de serrer la main de Lysandre, sous prétexte que ces démonstrations extérieures sont indignes d'une âme d'élite; Lysandre, qui n'est pas dupe, lui reproche son animosité; le ciel, dit-il, m'a donné Olympe, résigne-toi, retire-toi, et, si tu aimes Olympe, assure son bonheur en la quittant pour toujours; sinon, c'est moi qui te chasserai. Cardenio réagit peu : il n'a commis, dit-il, aucune action coupable; pourquoi lui reproche-t-on d'avoir « causé des malheurs » (« Unheil angerichtet ») ? Sa colère n'éclate qu'une fois seul : tu as bien fait de partir, dit-il à Lysandre, qui est déjà loin, je ne pouvais plus me retenir. On comprend mal ce qui le retient : sa conscience? l'horreur de verser du sang? un reste d'amour pour Olympe? ou la nécessité de différer le meurtre jusqu'au V° acte? Autre faiblesse : Lysandre a raison contre Cardenio qui fait, malgré lui, l'éloge de son rival (« gerecht und edel » etc.). Immermann voulait-il bâtir un de ces drames où la fatalité entraîne au crime des personnages tous sympathiques?

L'action ne progresse toujours pas. Immermann imagine alors une nouveauté hardie : réaliser ce qui, chez Gryphius, n'était qu'intention, le philtre. En conséquence, il fallait d'abord faire mourir celui qui donnera son cœur pour la cuisine magique, Marcellus. Or, Immermann semble avoir une répugnance pour le duel (souvenirs d'étudiant?) : il a supprimé le combat Viren-Cardenio, le duel Lyrer-Cardenio de Arnim, pourtant si commode; à la fin, Cardenio refusera une lutte loyale avec Lysandre et préfèrera le percer de son épée; est-ce chez l'auteur une question de principe? ou n'a-t-il pas voulu que son héros se chargeât la conscience du meurtre de Marcellus? Par malheur, cette non-intervention de Cardenio rompt un des rares liens qui unissaient l'épisode Célinde à l'action principale. Et Tyche, qui assume l'exécution du chevalier, prend une importance excessive, d'autant plus qu'elle est la seule à agir. Enfin, cet égorgement grand-guignolesque d'un poitrinaire condamné par les médecins gâte un excellent début de pièce. Le fait ne gagne rien à être mis sous les yeux du spectateur : un récit aurait suffi. Tyche s'efforce d'abord de convaincre Célinde, elle reprend les arguments de Gryphius en complétant l'érudition ès sciences maudites de celui-ci. Célinde supplie sa mère de la protéger (réminiscence de la mère d'Olympe dans Arnim?) et demeure passive. Car il faut que Tyche soit la seule coupable. Pour rendre vraisemblable cet assassinat d'un jeune guerrier par une faible femme, Immermann suppose qu'il est phtisique au dernier degré (ce qui tend aussi à rendre le meurtre plus excusable?) ; Tyche, comme par jeu, lui bande les yeux et l'emmène dans les coulisses pour le poignarder. (Comme dans Gryphius, le mourant demande que sa réputation soit sauvegardée.) Célinde s'est évanouie, et la sorcière lui fera croire qu'il ne s'est rien passé. A quoi sert ce crime? A préparer le philtre? Mieux valait alors glisser sur cet épisode et insister sur le problème psychologique. Immermann veut-il amener une cascade de forfaits atroces? Mais l'assassinat de Marcellus n'a rien à voir avec l'attentat

de Lysandre; et Cardenio n'ayant pas tué le chevalier, l'aventure de Célinde reste en marge de l'action principale. On peut admettre que la révélation du crime de Lysandre place Cardenio devant un dilemme : ou fuir, ou agir; il veut fuir, ce qui détermine Tyche à user de magie pour le retenir.

Au total, dans l'acte II, Cardenio cherche à vaincre la tentation de châtier Lysandre, et il est la cause involontaire d'un assassinat.

L'acte III est marqué par l'amour de Cardenio pour Célinde. C'est le philtre de Tyche qui fait naître ce sentiment; or, ce breuvage, dit-elle (p. 426), n'agit que sur un cœur souillé par l'envie, la colère, la lubricité. C'est donc là un symbole : chez Cardenio, l'affection pure pour Olympe s'est troublée de haine vindicative, et peut-être de désirs charnels; il cherche à s'étourdir, à oublier; en cette âme viciée de passions mauvaises germe un penchant coupable, il s'éprend de Célinde. Est-ce vraiment l'effet du philtre? ou besoin de chasser Olympe de son esprit en courtisant une autre femme? Ce serait assez clair si Célinde n'était pas, en même temps Elise : Immermann a voulu qu'elle fût comme sa bien-aimée pécheresse et cependant non coupable; sa liaison avec elle, il ne la regrette point, et pourtant il se la reproche; son amour pour elle lui paraît à la fois blâmable et excusable. Ces contrastes, que la biographie de Immermann explique bien, obscurcissent le drame considéré en lui-même.

La scène I termine l'épisode de Marcellus : Tyche fait croire à Célinde que le chevalier est bien vivant, qu'il est parti et que le reste n'était qu'un songe. Célinde la récompense, mais lui ordonne de ne plus revenir, elle souhaite recevoir une lettre de Marcellus. Cardenio (cf. Gryphius III, Arnim III) brûle ses souvenirs, sauf le portrait d'Olympe; à la vue des preuves d'amour qu'elle lui a données, il s'irrite, non contre elle, mais contre Lysandre. Tyche, qui vient le voir, attise cette haine en lui parlant d'Olympe, des baisers qu'elle reçoit de son mari, puis de sa grossesse; Cardenio, exaspéré, maudit Dieu et se voue à Satan (p. 430) ; il demande à la sorcière de l'aider de ses moyens sacrilèges (cf. Faust maudissant les vertus chrétiennes dans sa seconde entrevue avec Méphisto). Ainsi, la condition est remplie : il a, dans son désespoir, terni la pureté de son âme, le philtre peut agir. Cardenio le boit, croyant que c'est un fortifiant. L'effet est prompt : tout de suite, le jeune homme demande des nouvelles de Célinde et exprime le désir de la revoir (cf. Faust dans la cuisine de la sorcière, buvant un breuvage qui lui fera voir Hélène dans la première venue, dit Méphisto). Cette entrevue Tyche-Cardenio, inventée par Immermann, resserre les liens entre celui-ci, Célinde et Olympe, puisque Tyche, émissaire de l'une de ces deux femmes, parle à Cardenio de l'autre.

La suite reprend les données traditionnelles : on vient faire un charivari à Célinde, Cardenio intervient. Les voici face à face : c'était la scène à faire, elle offrait mainte difficulté. Ou bien Cardenio aime Célinde et a oublié Olympe, ou bien il se souvient encore de cette dernière. Or, ses rares paroles trahissent à la fois un sentiment fougueux pour Célinde et une rancune persistante contre Olympe et Lysandre. Le philtre change donc l'amour en haine? Il eût fallu le préciser. D'autre part, que pouvait dire Célinde? Parler de son amour? Ce n'est pas dramatique. Immermann se tire d'affaire en lui prêtant quelques traits d'Elise, qui conviennent peu à la Célinde des deux premiers actes : désabusée, elle croit les hommes volages, elle ne demande

qu'une journée d'amour, déjà elle pressent que son bonheur ne durera pas. Elle se trouve bien vieille pour ce tout jeune homme. Je ne serai jamais ta femme, conclut-elle. La seule parole un peu tendre de Cardenio qui parle peu, étonne si on ne la rapporte pas à Elise : « Du bist die Jugend und der Jugend Glück! » (436). Une idée ingénieuse pourtant : Célinde, qui exhale sa joie en un flot de paroles, fait, sans le vouloir, des allusions à Olympe et blesse Cardenio à des endroits sensibles de son âme; aussi fronce-t-il souvent le sourcil. En somme, à la fin de l'acte III, l'action a fait un grand pas : Cardenio semble aimer Célinde. Mais le philtre était-il bien nécessaire? Le besoin de diversion eût suffi à tout expliquer; d'autant plus que ce sentiment, qui devait être diabolique, donc forcené, ne semble ni très net, ni très fort. Cardenio est toujours aussi sombre et — faute dramatique — toujours aussi irrésolu, il médite et n'agit pas. Enfin, on se demande en quoi leur liaison est répréhensible : chez Célinde, c'est une affection pure, maternelle, mélancolique, résignée; c'est son premier amour, dit-elle, et elle n'a rien d'une courtisane ou d'une dévergondée; chez Cardenio c'est une affection irréprochable, sauf qu'il devient infidèle à Olympe; mais celle-ci n'est-elle pas mariée? et Cardenio a-t-il le droit de l'aimer et de la convoiter? On peut admettre qu'il n'a jamais cessé de penser à Olympe, tout en s'éprenant de Célinde, et que ce dualisme est coupable : alors qu'il cherche une consolation auprès de Célinde, il suffit de quelques allusions maladroites de celle-ci pour réveiller ses idées de vengeance à peine assoupies; mais dans ce cas, à quoi sert le philtre? à quoi bon le meurtre de Marcellus?

Les derniers mots de la jeune femme annonçaient qu'elle ferait tout désormais pour rendre heureux son amant. Le problème sera donc, dans l'acte IV, de les séparer promptement l'un de l'autre. Immermann a, de nouveau, une heureuse inspiration; que ne la préparait-il dans les trois actes précédents? Jusqu'ici, Célinde était une personne très libre d'allure — c'était, du moins, sa réputation — cultivée, un peu trop nourrie de littérature, flirteuse, mais honnête, aimant le luxe, elle a bon cœur, elle croit les hommes inconstants, elle s'estime trop vieille pour plaire longtemps à Cardenio. Il y avait là tous les éléments d'une brouille justifiée entre les deux amants. Or, Immermann écrit une scène de rupture sans aucun rapport avec les prémisses déjà posées : il puise, en effet, dans ses souvenirs personnels (*Putl.* 136 et *passim.*). — Cardenio veut épouser Célinde à l'église (est-ce bien là un amour engendré par une drogue démoniaque? un sentiment insufflé par l'enfer pour rendre Cardenio plus vicieux, plus corrompu qu'avant?). Célinde feint de ne pas comprendre. Il s'impatiente. Elle finit par donner ses raisons : 1° elle ne veut pas révéler à sa famille le secret de son amour, elle mourrait de honte au mariage officiel; c'est le commentaire des p. 98-99 de Putlitz, où Elise veut éviter toute démarche « der sie der Welt blosz stelle ». Or, le début de la pièce laissait croire, au contraire, que la jeune femme se moquait du qu'en dira-t-on; 2° le mariage, dit-elle, est le tombeau de l'amour, il tue les joies du cœur. C'est un thème romantique banal : la vie conjugale étouffe chez l'artiste l'inspiration, — chez l'amant l'adoration de la bien-aimée idéale; 3° l'amour doit être libre; il faut que la femme se sente choisie, à nouveau, à chaque instant, volontairement par son amant, et réciproquement; pas de contrainte légale! Comment cette profession de foi se concilie-t-elle avec la peur du scandale, avouée plus haut? Cardenio incrimine — non sans raison — les

« gelehrte Schmecker » qui lui ont mis ces idées bizarres dans la tête; il estime qu'un lien librement accepté est aussi un gage d'amour. Célinde n'insiste pas; comme Cardenio, elle est vite déconcertée : « Ich bin ein arm, gefangen, hilflos Weib (441). » Quant à lui, conformément à son caractère irrésolu, il n'insiste pas non plus et la discussion tourne court.

Il ouvre alors un autre débat : il demande à Célinde d'éconduire désormais le chevalier; il n'est pas jaloux, il blâme simplement ce badinage. (C'est la situation d'Elise entre son mari et Immermann.) Célinde refuse, non par dévergondage, mais par bonté de cœur et sociabilité, ainsi que par reconnaissance pour le délicat et généreux Marcellus (Elise a beaucoup hésité avant de rompre avec von Lützow). Immermann n'a pas voulu faire d'elle une femme entretenue, il la garde pure et noble. — Cardenio riposte qu'elle martyrise ainsi son platonique adorateur et qu'une attitude sévère serait moins cruelle que cette douceur distante. (Idée pleine de délicatesse; en quoi le philtre a-t-il dégradé Cardenio?) Célinde ne réagit pas: « Ich fühle nur, dasz ich verloren bin. » (443). Cardenio déclare alors qu'un abîme les sépare, il se fâche, roule des yeux terribles : Dieu lui-même, dit-il, ne l'empêcherait pas d'exécuter ce qu'il a résolu; il maudit l'amour de la liberté chez Célinde et lui pose son ultimatum : l'épouser et chasser le chevalier. Elle refuse : « Ich sage *nein* zu allem, was nicht stimmt zu meinem Wesen » (444) ; elle accuse Cardenio de la rendre malheureuse et lui pardonne. Il réplique que son destin l'appelle et que les Furies sont entrées en action. — La scène est émouvante, mais obscure : rien ne faisait prévoir l'attitude intransigeante de Célinde, qui semblait jadis prête à tout, même au crime, pour conserver Cardenio; d'ailleurs, dans quelques instants, elle se ravisera et capitulera sans conditions. Mais — en admettant que sa conduite soit logique — pourquoi son refus de se marier ramène-t-il Cardenio à son idée fixe d'assassiner Lysandre? La rupture avec Célinde lui rappelle-t-elle sa rupture avec Olympe, causée par Lysandre? L'affection de Célinde pour le chevalier évoque-t-elle en lui Olympe partageant son cœur entre Lysandre et lui? Tout cela pourrait justifier une haine de Cardenio pour les femmes en général, pour Olympe en particulier, mais non pour Lysandre. Cette conduite incohérente s'explique-t-elle par le philtre? Mais celui-ci devait entretenir en Cardenio l'amour pour Célinde; d'où vient qu'il n'agit plus? Immermann dit que le breuvage n'a d'effet que sur un cœur impur (à l'inverse de l'anneau de *Nathan le Sage*, qui n'exerçait sa vertu que sur une conscience pure) ; or, le cœur de Cardenio ne s'est nullement « purifié », et il se détourne pourtant de Célinde. On voit à quelles difficultés on aboutit en modifiant les données traditionnelles d'un thème comme celui-ci.

La scène suivante est dramatique, mais inattendue : Célinde apprend la disparition du chevalier, dont toute la ville s'émeut; affolée, elle envoie sa femme de chambre chercher Cardenio pour lui dire qu'elle consent à faire tout ce qu'il veut. Cette femme énergique qui vient de dire : « Non!... Plutôt mourir! » à son amant, ne sait comment faire face à une situation nouvelle, il lui faut un homme à ses côtés — on se demande ce que la présence de Cardenio y changerait. Elle a peur de la justice, du bourreau; elle croit qu'on l'accusera du meurtre de Marcellus — ce n'est pas très courageux, et c'est prématuré, puisque le chevalier est simplement porté disparu. Il eût fallu donner des raisons de soupçonner un assassinat et la coupable, Tyche. Enfin, Célinde, qui dit se sentir l'âme pure, croit voir des fantômes dans les buissons et une

trace de sang sur sa main, comme lady Macbeth. Toute cette volte-face surprend le spectateur.

Vient un intermède semi-comique : Viren enquête et constate une triple disparition — Marcellus, Cardenio, Célinde; il redoute un malheur. Puis Cardenio reparaît, résolu à tuer Lysandre (« Lysander stirbt », p. 448). Son soliloque imite visiblement le monologue de Guillaume Tell faisant son examen de conscience avant de tuer Gessler. Il ne hait pas Lysandre, dit-il; le cœur est un pigeonnier où les sentiments amour et haine, entrent et sortent; on en aime tantôt une, tantôt une autre (cf. le scepticisme de Hamlet ou celui de Méphisto) ; ce qui importe, c'est de comprendre; or, il ne comprend pas que le mariage d'Olympe lui semble un sacrilège, alors que sa passion criminelle pour Olympe mariée lui paraît légitime. Il distingue entre son *amour* pour elle et l'*ardeur* (« Glut ») qui le porte vers Célinde, et se reproche d'avoir tant fait souffrir celle-ci; il se traite de monstre (« ein Greuel », p. 448). Bref, Platon lui-même, dit-il, ne comprendrait rien à cet imbroglio. Conclusion : faute de pouvoir défaire ce nœud gordien, je vais le trancher (« zerhauen den Knoten ». p. 449) ; nous allons donc tous mourir, en commençant par le plus coupable, la cause de tout le mal, Lysandre. — Ces explications sont incohérentes : nous ne savons toujours pas pourquoi l'épisode de Célinde a ravivé chez Cardenio ses projets de vengeance. Immermann aurait dû développer trois mots : Lysander « trägt die Schuld » (p. 449) et montrer que l'attentat de Lysandre avait privé Cardenio d'Olympe, l'avait amené à profaner son amour dans les bras de Célinde, puis à rendre celle-ci malheureuse; et encore, était-ce suffisant pour justifier le meurtre qu'il médite? Et comment concilier cette soif de vengeance ou de justice avec cette désinvolture sceptique de Cardenio disant : Tuons d'abord, nous comprendrons ensuite? Au dénouement, Immermann mettra tout sur le compte du philtre : voulait-il donc se borner à faire la psychologie d'un intoxiqué? D'ailleurs, Lysandre est réellement coupable.

Les scènes suivantes témoignent du « métier » de Immermann : Olympe a rêvé que son mari était mort; elle redoute Cardenio qu'elle aime toujours. Je suis sûre, dit-elle à peu près, qu'il est vivant; car, sinon, je ne pourrais m'empêcher de pleurer. Aveu assez émouvant! Autre détail dramatique : c'est elle qui cause la mort de son époux en le rappelant par lettre. Suit la traditionnelle conversation entre Lysandre et son domestique Dorus, elle marque toute l'affection conjugale de Lysandre pour Olympe.

Cet acte IV — bien fait, malgré quelques péripéties mal motivées — ne pouvait préparer qu'un dénouement tragique : Immermann croit peu à la conversion, à l'illumination de la grâce, au pardon des offenses; il admet plutôt la prédestination — l'homme a beau lutter, il finit toujours par accomplir sa destinée, bonne ou mauvaise, pure ou criminelle; il n'a qu'à s'incliner sous les coups de la justice divine et s'en remettre à Dieu; ce que fera Cardenio. — L'influence du drame fataliste, d'autre part, suggérait un enchaînement implacable de crimes se commandant les uns les autres. Il n'y avait donc pas place pour le repentir *avant* le crime, pour un miracle apaisant.

Pourtant, Immermann, en cet acte V, revient à la conclusion de Gryphius : lui aussi s'efforce d'absoudre — ou d'excuser — tous les personnages du drame; Lysandre, dans une suprême entrevue avec Cardenio, prononce son propre plaidoyer; Célinde reçoit un pardon *post mortem;* Cardenio fut la victime — à demi responsable seulement — d'un maléfice de sorcière; c'est la

fatalité. Mais cette fin répond-elle aux prémisses? L'attentat de Lysandre ne mérite-t-il pas châtiment?

Une fois admise cette déviation, il faut reconnaître que Immermann tire parti de la situation en dramaturge expérimenté. La scène I (Cardenio Lysandre) ne manque ni de vigueur, ni de naturel : Lysandre est enrhumé, ce qui amène un court intermède comique; voyant son rival, il frissonne, quoique courageux de nature. Cardenio formule la sentence : tu vas mourir, je veux que les chambres à coucher (de jeunes filles) soient désormais, la nuit, à l'abri de tes entreprises (p. 454) ; il se compare à un prêtre désigné par Dieu pour accomplir un légitime sacrifice (*ibid.*), c'est-à-dire pour égorger Lysandre, — ou à l'agent d'un tribunal secret chargé d'exécuter la sentence (« heil'ge Vehme » 455). Toutefois, conformément à son caractère traditionnel, il s'emporte et vomit des injures (« Pest, Höll'und Tod! — heilloser Wurm — list'ge Schlange », etc., 454-455) ; il reproche à Lysandre d'être la cause de ses malheurs et de sa déchéance. Il a raison : le début de la pièce le montre; mais ses violences de langage le rendent antipathique. Par contre, Lysandre a le beau rôle : il se défend avec mesure, exhorte Cardenio à ne pas verser de sang, à ne pas tuer un homme sans défense; il lui rappelle qu'il a expié et réparé sa faute, que sa mort risque de tuer sa femme et met en péril l'enfant qu'elle porte dans son sein; il annonce à son bourreau le châtiment divin. — Cette réhabilitation de Lysandre apparaissait déjà chez Gryphius et chez Arnim; elle est, chez Immermann, illogique.

Après le meurtre de Lysandre par Cardenio, Pamphile est tué par un serviteur trop zélé de l'assassiné; Immermann accumule les morts violentes, comme dans certains dénouements de Shakespeare. Restait la double apparition nocturne : il ne pouvait garder cette donnée, le crime ayant été commis, et le fantôme d'Olympe devenait inutile. L'ablation du cœur de Marcellus ayant eu lieu, la résurrection passagère du cadavre n'avait plus sa raison d'être. Pourtant, telle est la force de suggestion d'un canevas de ce genre que Immermann a imaginé une double intervention surnaturelle. Ici encore, idée ingénieuse, réalisation insuffisante.

Célinde retrouve Cardenio; elle se jette à ses pieds comme une humble servante et lui demande la permission de le suivre; il est son héros, elle le croit capable des plus belles actions (Triumphzug p. 457). C'est l'admiration d'Elise pour le talent de Immermann. C'est aussi Marie-Madeleine avec le Christ; on se rappelle que Immermann avait voulu traiter ce sujet; Cardenio était-il, dans son esprit, une victime expiatoire, payant même pour les péchés d'autrui?

Il veut aller à Rome demander le pardon de ses crimes sur le seuil de l'église Saint-Pierre. D'où vient ce subit repentir? Ses dernières paroles avaient été : « heil'ge Vehme » — donc, légitimes représailles, — son premier mot est (p. 486) : « Hier geht der Weg nach Rom. » Or, il ne s'est rien passé dans l'intervalle; rien n'explique ce revirement. L'auteur subit sans doute ici l'influence lénifiante de Gryphius, et il imite Arnim, qui s'inspirait de loin de Tannhäuser voulant expier ses débauches avec dame Vénus en se jetant aux pieds du Saint Père. (Immermann supprime le Saint Sépulcre dont il n'a que faire.) — Célinde veut se joindre à lui, mais — nos actes nous suivent — le spectre de Lysandre (que nous ne voyons d'ailleurs pas sur scène) barre à

Cardenio la route de Rome, lui refuse le pardon divin et l'empêche d'échapper aux sbires de la justice humaine; ainsi, Dieu est avec Lysandre contre Cardenio; Immermann, qui avait d'abord mis au centre de la pièce la culpabilité de Lysandre, aboutit à la solution traditionnelle, défavorable à Cardenio.

Ce dernier, terrifié par le fantôme, remet son sort aux mains de Célinde : celle-ci prend une attitude ferme, résolue. Surgit le spectre de Marcellus : « Le Seigneur, dit-il (p. 459), m'appelle, m'envoie à ta rencontre pour barrer à la pécheresse le chemin du péché. » (Faut-il comprendre : *den Sühnenpfad*, le chemin de l'expiation? — ou croit-il que Célinde pécherait en suivant son amant à Rome?) Elle meurt de saisissement. — De quoi est-elle coupable? Ce n'est pas une dévergondée, Cardenio fut son seul amour, elle est prête à se sacrifier pour lui, elle veut le sauver, être sa mère (cf. l'amour quasi maternel d'Elise pour Immermann), le laver de tous ses crimes, se cacher avec lui au désert (448 cf. Arnim — *Jérusalem*). Marcellus mort la traite de pécheresse : elle comprend alors, dans un éclair, qu'elle a été, sans le savoir, l'instigatrice et l'instrument de Tyche, — qu'elle est responsable de l'assassinat du chevalier — et qu'elle doit l'amour de Cardenio à un breuvage magique. (Elle en devine même trop en si peu de temps!) Elle est donc coupable sans l'avoir su; Cardenio dira qu'elle est tombée bien bas (p.463) ; on songe de nouveau à Marie-Madeleine; mais la culpabilité de Célinde semble assez discutable. On dirait plutôt que Immermann a hâte de terminer sa pièce; ses innovations ont embrouillé la donnée, la réalisation le satisfait de moins en moins, il se borne, pour l'évolution psychologique de ses personnages, à quelques indications sommaires.

Alors commence la conversion — ou le repentir — de Cardenio : son intention de partir pour Rome afin d'expier (*büszen* 457) l'indiquait déjà; le spectre de Lysandre figure-t-il un remords naissant, encore inconscient? La peur des fantômes chez ce guerrier intrépide annonce une conscience troublée. Les révélations de Célinde mourante le glacent d'effroi : il ne peut plus agir (toujours la passivité des personnages de Immermann), mais attendre que Dieu lui envoie la solution de l'énigme. Il dit au domestique Dorus, puis à Viren, qu'il est le meurtrier de Lysandre, il se soumet donc à la volonté divine qui, par les deux fantômes, lui enjoint de ne pas fuir. Il explique alors sa conduite passée (p. 460) : le mariage d'Olympe l'a irrité; sa colère s'est portée sur Lysandre; le dessein de le tuer l'a assailli comme un cauchemar; puis, il est tombé dans une sorte de fièvre — son amour pour Célinde; cette passion a péri dans une discussion violente à propos de riens; de cette passion, de cette rupture, il incrimine Lysandre, il se croit le droit de le châtier — ce qu'il fait. — Ces explications ne correspondent pas au contenu des scènes antérieures : Viren lui-même l'avoue (p. 461) : « La culpabilité de mon beau-frère atténue beaucoup la tienne. » Et l'amour de Cardenio pour Célinde n'avait rien d'un sentiment morbide; d'ailleurs, Cardenio s'écriera (p. 463) : « C'était une femme admirable, unique » avec une adoration sincère (celle de Immermann pour Elise).

Le tout est probablement destiné à préparer la révélation du philtre — qui n'en est pas une pour le spectateur. Cardenio comprend qu'il s'était trompé : il croyait toute sa conduite fondée sur la vérité (p. 462) et était intérieurement gangrené d'erreurs. Immermann revient donc au thème du justicier, tel que l'avait traité Arnim, Cardenio se figurant être l'agent de la Providence et

s'apercevant qu'il a été le jouet de la fatalité ou des puissances du mal (ou de ses propres passions, ce qui revient au même — aurait pu ajouter Immermann). — Olympe, annonce Viren, s'est évanouie et va sans doute mourir. Cardenio demande qu'elle ne le maudisse pas, il l'adore toujours éperdument (463 : « Grenzenlos und glühend ») ; il a tué parce qu'il avait pris trop à cœur l'honneur de la jeune fille. (En quoi est-il donc criminel? Immermann lui attribue tantôt un noble désir de justice, tantôt de basses passions, rancœurs, jalousie, etc.) Après cette déclaration de fidélité à Olympe (celle-ci, avons-nous dit, a, elle aussi, des traits d'Elise), on s'étonne d'entendre le même faire l'éloge ardent de Célinde, cette femme admirable à qui Dieu pardonnera beaucoup parce qu'elle a beaucoup aimé. Enfin, il évoque les temps héroïques où il se battait à Lépante, il veut épargner à son honneur l'opprobre de l'échafaud et se suicide (cf. Arnim *Halle* III. 11. Cardenio tente de se tuer en se jetant sur l'épée de Lysandre) ; il remet son âme entre les mains de Dieu (la religion de Immermann admet ces contradictions). Viren exhorte alors les étudiants à tirer de ce drame une leçon morale; il oublie de dire laquelle.

En somme, le drame, sans être excellent, révèle chez le jeune poète un réel talent dramatique : alors que Gryphius s'éloignait peu de Cialdini et usait beaucoup de récits dialogués — que Arnim, sur le même thème, accumulait à plaisir les inventions de détail dans une pièce injouable, Immermann, le premier, a compris la puissance théâtrale de ce canevas, il en a tiré le maximum de « scènes à faire », il les a traitées avec une vigueur qui, à la représentation, « passerait la rampe » et une émotion qui vient de ses souvenirs personnels, où il puisait. Il a osé remanier la donnée traditionnelle, et ses changements témoignent d'une grande sûreté de main (cf. Lettre de Varnhagen. Ed. Boxb., p. 378). Enfin, il satisfait à ce goût allemand de « voir » et de « penser », — suivant une formule de Lessing dans les *Lettres sur la Littérature* — dédain des récits et amour des actions violentes sur scène, besoin d'une pensée philosophique imprégnant des idées concrètes, — que Lessing déclarait ne trouver que dans Shakespeare, lequel fut le modèle préféré de Immermann.

Cardenio, cependant, loin d'être un chef-d'œuvre, montre les limites du talent dramatique de son auteur. Celui-ci reste trop prisonnier de lui-même : au lieu de s'élargir, la donnée, sous sa plume, se ratatine en aventure trop individuelle; les personnages sont trop pétris des souvenirs de sa vie et de ses lectures. Son Cardenio est tout à tour Immermann, étudiant ou amoureux, le héros du drame fataliste, le romantique exalté. Célinde est tantôt une « femme à la page », presque un bas-bleu, tantôt une « flirteuse », tantôt la bien-aimée Elise, tantôt... Immermann lui-même, ardent en paroles, mais irrésolu et vite abattu par l'adversité. Aussi ses personnages manquent-ils de logique intérieure : on dirait que Immermann commence par choisir l'acte qu'il veut leur faire commettre et qu'il justifie au dernier moment, comme il peut, en inventant les raisons psychologiques les plus arbitraires.

Il avait pourtant entrevu beaucoup mieux que ses prédécesseurs la valeur largement humaine du sujet : comment un amour malheureux, aggravé d'une injustice, peut acculer un homme au désespoir, à l'infidélité, au crime, enfin à l'expiation acceptée avec joie; c'est le drame éternel de la passion, qui veut la justice ou le bonheur et ne crée que deuils et que crimes. Il a failli réaliser cette idée; prisonnier de son moi, de l'atmosphère romantique (ou post-romantique), avec le système de Metternich et la fête de la Wartbourg, il n'a abouti

qu'à un démarquage de sa vie et de l'ambiance contemporaine, assaisonné de quelques éléments surnaturels disparates.

Un jugement sur Immermann ne saurait se clore sans se référer à son adversaire Platen qui l'a si durement étrillé. Les critiques de Platen, surtout son *Œdipe romantique*, ont vieilli autant que l'œuvre de son antagoniste.. L'*Œdipe* (1839), à propos du *Cardenio*, signale ce goût du carnage que le poète doit à son tempérament et surtout à ses lectures (I. 1). D'autres reproches — trop nombreux comparses, trop de changements de décor, élément comique, anachronismes — ne concernent pas spécialement le *Cardenio*. Puis, Platen proclame (I. 2) que la tragédie n'admet que des passions purement humaines (« der Leidenschaften reine Menschlichkeit »), ce qui exclut les instincts bestiaux et les sentiments anormaux : songe-t-il au philtre d'amour? — La parodie qu'il fait ensuite de l'œuvre de Immermann atteint les pièces de Arnim et de Gryphius, qu'il ne semble pas avoir confrontées avec le drame de son adversaire. Il a raison toutefois quand il se moque de cette amoureuse qui ne veut pas se donner à son adorateur — une des graves faiblesses de l'œuvre; mais ses railleries à propos du cœur extrait de la poitrine d'un amoureux condamneraient tout le thème depuis Montalván — que Platen ignore. La seule affirmation de principe est formulée par la Raison : la mode, dit-on, est de mêler, dans l'art, comique et tragique, comme dans la vie; et la Raison de répondre : dans la vie, soit — dans l'Art, non! En somme, Immermann continue les traditions du romantisme — individualisme, culte du moi, fatalité, prédestination, haine du mariage, passion, imagination, dédain de la réalité courante — tandis que Platen affirme des tendances nouvelles, antiromantiques, avec prééminence de la raison, souci de la beauté dans l'art, bref, un retour au classicisme.

Les circonstances nous ont empêché de terminer nos recherches sur le texte du *Cardenio* de Franz Dülberg (1912). On trouvera en appendice quelques indications recueillies dans des comptes rendus et des ouvrages généraux; ce sont les pierres d'attente d'une étude complémentaire.

CONCLUSION

I

Nous avons, dans les chapitres précédents, montré *l'originalité de chaque œuvre*, les caractères spécifiques du canevas primitif, les innovations — adjonctions, suppressions, transformations — plus ou moins heureuses dans le fond et dans la forme. Sur chacune de ces réalisations, nous avons porté un *jugement esthétique :* elles ont une certaine valeur littéraire, psychologique, humaine, il était équitable de signaler qualités et défauts. Enfin, nous avons jeté les bases d'une *étude historique* de ces textes; ayant discriminé ce qui s'explique par la personnalité et la vie de chaque poète, nous avons analysé les contacts entre ces auteurs et leur siècle, l'apport du milieu et du moment, qui nourrit et en même temps limite l'inspiration, surtout chez ces écrivains de second ordre. Si, comme nous le croyons, nous avons affaire, non à des productions exceptionnelles, aberrantes, mais à des fruits à peu près normaux des XVII^e^ et XIX^e^ siècles, nous avons le droit d'élargir nos remarques, d'utiliser ce cas particulier de Cardenio-Célinde pour en tirer des conclusions plus amples, susceptibles d'apporter une modeste *contribution à l'histoire générale des littératures.*

II

Cardenio, comme Faust ou don Juan, reflète, à chacune de ses incarnations, l'âme d'un certain peuple à une certaine époque : l'Espagne du XVII^e^ siècle, l'Allemagne classicisante, l'Allemagne romantique.

Cette histoire de saints convertis par une double intervention divine a dû prendre naissance dans un pays catholique, où foisonnent les récits de miracles auxquels le peuple ajoute foi; il eût été plus surprenant peut-être qu'elle fût née en terre protestante, Angleterre ou Allemagne. La littérature espagnole offre d'autres exemples d'une âme d'élite, un moment égaré dans le péché et faisant pénitence à la suite d'un événement où apparaît le doigt de Dieu. La fougue même des sentiments, religieux ou profanes, semble trahir une origine méridionale : piété ardente qui va jusqu'à la superstition ou au renoncement

monacal, — amour, qui est adoration chevaleresque et désir presque physique, — haine tenace, courage batailleur. Montalván insiste, en particulier, sur un défaut très espagnol : la colère, la violence, — et on peut admettre que, dans son recueil de récits moraux, il a cru devoir consacrer toute une nouvelle à ce péché capital, si répandu et si néfaste à cette époque. En somme, il peint ses compatriotes tels qu'il les a vus : Cardenio avec ses emportements, Célinde avec sa violente passion, Olympe elle-même, excessive dans la versatilité, Olympe, qui adore et déteste tour à tour Cardenio et son mari avec la même ardeur. (Nous gardons les noms définitifs pour simplifier.) Cardenio réunit en lui le matamore (au nom espagnol), vainqueur de tous les hommes, et don Juan (autre Espagnol) vainqueur de toutes les femmes; il s'apparente aux héros des chansons de geste, des romans de chevalerie, ainsi qu'à don Quichotte, qui les imite et les parodie, et à tous les fierabras et tranche-montagnes de l'époque. Il a, comme eux, ce besoin de combattre et de vaincre, mais aussi de se sacrifier et de se châtier, qui le mènera de la vie galante à la vie religieuse. Enfin, c'est une conception très espagnole de l'honneur qui est à la base du récit de Montalván : être vertueux, c'est bien, — mais il faut aussi le *paraître;* le jugement du prochain vaut la voix intérieure de la conscience (« vox populi, vox Dei ») ; aussi importe-t-il, — pour l'homme, de ne point passer pour lâche, — pour la femme, de n'accomplir l'œuvre de chair que dans le mariage; chez ces Espagnols (Cardenio, Célinde, surtout Olympe) le respect des lois sociales et morales se confond avec l'obéissance aux commandements de Dieu; la volonté d'un père, la sentence de l'opinion publique manifestent les desseins de la Providence. — On croit entrevoir aussi une rivalité entre l'ancienne noblesse d'épée (Cardenio) et la nouvelle classe sociale des roturiers enrichis, qui cherche, tantôt à supplanter la vieille aristocratie, tantôt à s'allier avec elle; ces parvenus (Lysandre) sont de sentiments moins raffinés, mais plus souples, plus habiles, peut-être plus tenaces.

De cette matière, Montalván tire une nouvelle. Le genre, très en honneur, et depuis longtemps, en Italie, en Espagne, en France, offre une indiscutable parenté avec le théâtre, aussi Montalván a-t-il cultivé l'un et l'autre. Nous avons déjà dit combien son récit était proche d'une comédie à l'espagnole avec ses imbroglios, ses péripéties multiples, provoqués par des incidents matériels plutôt que par l'évolution psychologique des personnages (déguisement bien ou mal réussi, lettre remise au destinataire ou à un autre, etc.) ; or la nouvelle offre, de même, une succession d'événements rapides, en un crescendo entraînant, avec des scènes dramatiques et un dénouement souvent sensationnel. Cette vivacité d'allure la distingue du roman, plus ample, plus lent, parcourant de vastes ensembles, s'attardant volontiers à décrire paysages, intérieurs ou états d'âme. La nouvelle, en quelques traits sommaires, campe un personnage ou un décor; l'essentiel est que ses héros vivent, et surtout, qu'ils agissent. Ses peintures, faites de préférence d'après nature, offrent des détails bien observés, parfois d'un réalisme brutal. Montalván qui a excellé dans les genres narratif et dramatique, pouvait donc à bon droit hésiter, dans le cas présent, entre les deux. Il a préféré un récit, sans doute parce que son instinct d'homme de théâtre lui a suggéré que la matière était bien riche, bien complexe, bien disparate aussi pour une *comedia;* en particulier, cette histoire des deux saints eût été peu édifiante, à part le dénouement. Dans la nouvelle, le côté scabreux des situations s'atténue, la noblesse de sentiments des deux héros prend du relief, la

discordance s'atténue entre les péchés de Cardenio et Célinde et leur piété ultérieure; au contraire, ces fluctuations de leurs âmes rompent la monotonie du récit. Enfin, libéré des servitudes de la scène, Montalván peut se permettre les épisodes les plus surprenants, les miracles les plus extraordinaires; quand la situation en vaut la peine, il s'attarde; quand elle n'a qu'un intérêt passager il résume; c'est ainsi qu'il raconte très vite l'attentat nocturne qui ne pouvait inspirer que quelques brèves paroles, exclamations, apostrophes, ou récit sans grand intérêt; au contraire, il détaille avec amour les conversations entre amants parce qu'elles lui permettent une analyse psychologique suggestive; il suit le goût de son temps pour le raffinement dans l'expression des sentiments (préciosité?). Au total, le canevas, habilement combiné par Montalván — au point qu'il est difficile de le changer sans le détruire — convenait mieux, tel quel, à la lecture qu'à la représentation.

III

Pourquoi donc Gryphius a-t-il voulu en faire une tragédie? D'abord, parce que son public n'était pas le même : un Espagnol ou un Italien catholique fervent eût pu se choquer de voir un saint se conduire si mal; si Calderon, dans *la Dévotion à la Croix*, présente deux criminels qui s'amendent à la fin, c'est qu'il crée, dès le début, autour d'eux, une atmosphère religieuse; ce que Montalván ne fait pas, ne peut pas faire; son drame eût donc été peu édifiant. L'Allemand, au contraire, surtout depuis la Réforme, a, en matière de religion, une certaine tolérance; il conçoit plusieurs confessions existant côte à côte; il tombe souvent dans un état de religiosité supérieure, englobant et débordant les églises et les sectes; et un vieux fonds de paganisme l'incite à quelque sympathie pour les joies de la terre; aussi ne se formalise-t-il pas de voir un saint commencer par être un scélérat; que l'on songe au succès de *la Dévotion à la Croix*, dans une ville catholique comme Bamberg, ou au héros des *Elixirs du Diable*, le pieux et coupable capucin Médard!

Aussi bien Gryphius a-t-il atténué les contrastes violents de la donnée primitive : son Cardenio n'est plus le « galant » qui, tout en aimant avec fougue, applique avec lucidité les règles de la stratégie amoureuse, mais un être torturé qui subit une horrible tentation et qui, avant toute contrition, a déjà expié par ses souffrances ses péchés passés ou à venir; le dénouement n'est plus ni catholique ni protestant, il est chrétien; il ne s'agit plus d'entrer au couvent, mais de penser chaque jour à la mort. Les raisons que pouvait avoir Montalván pour éviter la réalisation théâtrale n'existaient donc plus pour Gryphius.

Le thème fourni par l'Espagnol était-il susceptible de plaire à l'âme germanique? Ce drame d'amour, de mystique et de mort convenait assez à un peuple qui goûte la légende de Tannhäuser, amant de dame Vénus et pécheur repentant, ou Siegfried, épousant Kriemhild, mais domptant Brunhild dans la chambre nuptiale. Toutefois, nos trois Allemands — Gryphius, Arnim, Immermann — mettent au second plan cette passion — mélange de courtoisie et de sensualité — que nous peint l'auteur espagnol. Cardenio, devenu Allemand, perd

en grande partie cet élan sentimental et sensuel pour s'absorber dans une idée fixe, son désir d'une vengeance, qui n'est d'ailleurs que châtiment légitime des coupables; l'Allemand aime à se figurer qu'il est le champion d'une noble cause, à déguiser un sentiment fougueux, déraisonnable sous les dehors respectables d'un redresseur de torts. Il y a toutefois danger à se faire justice soi-même : nos trois poètes blâment Cardenio d'avoir voulu usurper le rôle dévolu aux tribunaux ou à la Providence.

La *vendetta*, c'est l'individu se substituant à la société pour juger et châtier. Allons plus loin : Cardenio est, d'une façon générale, *l'individu en face de la société*. L'individu, c'est-à-dire la liberté de chacun, l'initiative personnelle, l'expansion du moi, l'innovation géniale, révolutionnaire; la société, c'est-à-dire les rapports d'homme à homme, la famille, le gouvernement, l'Etat, la hiérarchie, la tradition, le conservatisme. L'Allemand, plus porté que le Français aux généralisations, aux abstractions, aux formules synthétiques, conçoit volontiers des oppositions de ce genre. On peut dire, en gros, que le XVII^e^ siècle, surtout en Allemagne, tend à soumettre l'homme à la société, tandis que la fin du XVIII^e^ siècle et le romantisme inclinent plutôt à une révolte de l'individu contre les entraves sociales. Au temps de Gryphius, une solide organisation collective est une nécessité : les Allemands ont vu l'anarchie s'introduire chez eux aussi bien dans les mœurs que dans les institutions; il leur est apparu que la contrainte des lois juridiques et morales était un grand bienfait; aussi ne faut-il pas mettre en péril l'ordre établi; le révolutionnaire qui s'y attaque doit être éliminé. Le canevas de Gryphius répond à ces préoccupations : il aborde le problème social sur un point important — la famille (de même que son *Papinien* traite du respect des lois, son *Charles Stuart* du principe monarchique, etc.). Tout le *Cardenio* de Gryphius est une apologie du mariage, une condamnation de l'amour extra-conjugal. Cardenio, champion du droit d'aimer envers et contre tous, est réprouvé — si sympathique soit-il — parce qu'il veut battre en brèche l'union légitime d'Olympe et de Lysandre; ce dernier s'étant finalement intégré dans l'organisme social, la société et, par conséquent, la morale et la religion le protègent. Cardenio lui-même n'est qu'un faux révolutionnaire : il ne veut nullement détruire les règles et institutions existantes, mais se substituer, si possible, à Lysandre; une fois son cas individuel réglé selon ses désirs, il deviendrait, à son tour, bon père, bon époux, bon citoyen. Ces intentions risquent d'avoir des conséquences déplorables pour la collectivité; aussi Cardenio est-il mis, en quelque sorte, hors la loi.

Il prend alors le seul moyen d'évasion qui semble possible à cette époque — à part la mort : celui du mystique qui, à l'étroit dans le formalisme de la religion officielle et des contraintes sociales, s'élance vers l'idéal, c'est-à-dire vers le divin. Gryphius, marié, père de famille, bon fonctionnaire, Allemand patriote, donc dévoué au bien commun, garde un faible pour le repliement de l'individu sur lui-même, dans la solitude, la méditation, l'amour exclusif de Dieu; aussi partage-t-il ses sympathies entre Cardenio le solitaire et Lysandre l'être social.

Le problème individu-société tel que nous l'avons envisagé est, croyons-nous, un aspect important de tout le XVII^e^ siècle européen. Ce qui nous paraît, par contre, spécial à l'Allemagne, c'est *l'assombrissement du thème*. L'Allemand a le goût du sang versé, du drame complexe, du mystère lugubre, des manifestations surnaturelles : les trois poètes germaniques s'appesantissent, parfois

sans grand intérêt, sur les apparitions, les scènes tragiques, les miracles, alors que Montalván ne s'en servait guère que comme de « ficelles ». Non que la nouvelle espagnole fût gaie : elle n'avait ni l'humour d'un Boccace, ni la truculence d'un Rabelais; elle gardait un ton grave, un peu prêcheur, un peu compassé; mais, malgré tout, la jouissance presque physique d'agir, de lutter, de conquérir, de se sacrifier, la joie animale de vivre donnaient à ces personnages méridionaux un dynamisme entraînant. Chez Gryphius, la gaîté, l'entrain ont disparu, la guerre a passé par là; elle n'apparaît pas dans la tragédie, mais elle est latente. Gryphius en a connu toutes les souffrances, les pérégrinations de ville en ville, la misère, le pillage, le gagne-pain accepté à contre-cœur, les épidémies, le fanatisme religieux de la Réforme et surtout de la contre-réforme des Habsbourg; il a ressenti la douleur de voir son pays déchiré par l'étranger et par ses propres enfants. Aussi traite-t-il les amours de Cardenio avec un certain détachement mélancolique; ces sentiments, si légitimes qu'ils soient, lui paraissent mesquins à côté des grands problèmes qui angoissent l'Europe. Les personnages de sa tragédie ne subissent ni guerre, ni famine, ni épidémie, ni persécution; ils sont très loin en apparence des Allemands du XVII[e] siècle; et pourtant l'atmosphère de l'époque pèse sur eux; les malheurs de l'Allemagne, en relâchant les liens sociaux avaient déchaîné tous les instincts, bons ou mauvais ; Cardenio, Célinde se laissent emporter par leur passion déraisonnable. Mais, aux âmes d'élite, les cataclysmes mondiaux prouvent la vanité de toutes choses; la guerre leur fait comprendre qu'une loi d'airain régit le monde, tout s'enchaîne, tout acte — bon ou mauvais — entraîne ses conséquences, qui sont en même temps son salaire; dans cet engrenage, l'homme est peu de chose; ses tentatives d'indépendance sont d'un enfant qui bat les murs de son cachot. Ce déterminisme justifie, entre autres, le long récit de l'acte I, qui met en lumière la suite inéluctable des causes et des effets dans la carrière amoureuse de Cardenio.

L'Allemand, accablé de malheurs, tend au fatalisme — état d'âme fréquent chez les militaires, a-t-on remarqué; or, le Germain est bon soldat. C'était écrit, nous ne pouvons rien y changer : telle est une des conclusions de la pièce de Gryphius. Mais c'est là un fatalisme pieux : Dieu permet le mal pour le faire concourir au triomphe du bien; nous ne pouvons ni ne devons nous rebeller contre lui; cette soumission caractérise Gryphius. Peut-être s'y mêle-t-il un peu de ce stoïcisme qui transparaît dans ses pièces non chrétiennes, comme *Papinien*, ou dans l'œuvre de Opitz, peu chrétien, semble-t-il, de tempérament. Peut-être le dogme si austère de la prédestination a-t-il également agi sur Gryphius. Toutefois, fatalisme, chez notre poète, ne veut pas dire passivité : l'homme doit agir pour mériter la grâce divine; mais souvent cet effort est vain, et Gryphius exhale la tranquillité mélancolique de l'homme qui a lutté et que la fatalité a vaincu (Cardenio est, à ce point de vue, le type de l'Allemand de l'époque). Ainsi doit faire le bon chrétien, et Dieu lui donnera, sinon le triomphe ici-bas, du moins la paix de l'âme en consolation. Sur cet ensemble, plutôt sombre, plane l'idée funèbre de la mort, partout et toujours menaçante.

Ces sentiments de son époque et de son pays, Gryphius les a coulés dans le moule de la *tragédie*. Celle-ci est souvent la peinture d'une crise; et, en effet, les personnages de Gryphius paraissent — nous l'avons déjà dit — à un moment crucial de leur vie : Cardenio prêt au meurtre, Célinde prête au sacrilège,

Olympe menacée dans son bonheur. Ce serait donc là un bel échantillon de l'art dramatique du XVII[e] siècle, si l'auteur avait su lier ensemble ces trois destinées; par malheur, son unité d'action est toute extérieure, les trois protagonistes agissent chacun de son côté; l'intérêt s'éparpille sur tous au lieu de se concentrer sur un seul. L'unité de temps — vingt-quatre heures — est respectée, le dénouement d'une crise étant, en général, rapide. L'unité de lieu ne l'est pas, soit que Gryphius ait écrit pour une scène multiple à plusieurs décors simultanés, comme au moyen âge, soit qu'il ait envisagé des décors sommaires ou facilement amovibles, comme le faisait Shakespeare, soit, au contraire, qu'il ait tablé sur les progrès, alors considérables, de la machinerie; les pièces à grand spectacle, les opéras en particulier, étaient en vogue, et c'est, en partie, de l'opéra avec ses intermèdes, ballets allégoriques, que viennent les *Reihen*, ces intermèdes lyriques qui introduisent dans la tragédie plus de variété. Bien que l'alexandrin de Gryphius ait de la vigueur et de la souplesse, les rythmes variés des *Reihen* rompent la monotonie de ce vers un peu vieillot, scolaire, compassé, moins heureux que le pentamètre iambique qui lui succèdera. Le fond des intermèdes, leur accent didactique les apparentent, non au ton plutôt mondain de l'opéra, mais aux pièces religieuses de l'époque, que Gryphius semble avoir fort goûtées — aussi bien les drames des Jésuites que les œuvres dramatiques données dans les écoles protestantes. On voit que *Cardenio* offre des caractères complexes et ne se laisse pas enfermer trop étroitement dans un genre à l'exclusion des genres voisins. Observons aussi l'origine bourgeoise des personnages de Gryphius, elle contredit la remarque de Opitz que la tragédie présente des personnes de haute condition. Le conflit à peine indiqué par Montalván entre parvenus et aristocrates n'apparaît nullement dans la pièce allemande. Bourgeoisie et aristocratie commenceront au XVIII[e] siècle seulement à s'affronter vraiment; ce sera, par exemple, la *Louise Millerin* de Schiller.

Ainsi, malgré d'indéniables analogies avec son modèle, Gryphius s'est écarté de Montalván pour écrire une œuvre très allemande, réaliser, par conséquent, la germanisation — totale ou partielle — du thème.

IV

Arnim emprunte son sujet à Gryphius parce qu'il trouve là un thème déjà adapté à l'âme germanique et répondant à une tendance profonde du romantisme, dont Arnim fait partie.

Il serait tentant d'écrire à présent la contre-partie de notre conclusion sur Gryphius et de montrer un romantique donnant tort à la collectivité et approuvant Cardenio, l'individu contempteur de l'ordre social. En un sens, le romantisme, fils du XVIII[e] siècle et du *Sturm und Drang*, fait l'apologie de l'homme isolé — génial, le plus souvent — s'opposant au vulgaire troupeau des humains. Dans *Halle*, Cardenio et Olympe bataillent contre leur entourage, Olympe proclame son droit à l'amour libre, Cardenio rompt en visière avec les étudiants, les bourgeois, les autorités officielles. Sur un plan supérieur, il est le

mystique résolu à s'affranchir des entraves de la religion officielle (cf. *Jérusalem*). Et pourtant, il y a, chez l'Allemand, un besoin de discipline qui se manifeste dans ses tentatives les plus révolutionnaires. Olympe se soumet à son frère, c'est-à-dire à la famille, cellule constitutive de la société, et devient l'Allemande mariée, dévouée à son époux et à son enfant; Cardenio se soumet à une religion nouvelle, épurée, faite de judaïsme et de christianisme; et sa tendance au mysticisme, loin de rester isolée, devient un vaste courant qui emporte l'humanité vers le Saint Sépulcre; car le révolutionnaire isolé, en Allemagne, ne se sent rassuré que quand il a réussi à entraîner tout un peuple derrière lui, quand sa velléité individuelle est devenue aspiration nationale. Tout novateur qu'il semble, le romantisme de Arnim, comme le classicisme de Gryphius, incline à condamner l'individu au profit de la société.

Le thème Cardenio-Célinde a plu à Arnim parce que c'était un sujet religieux. Arnim y ajoute même un nouveau motif, celui du catholicisme susceptible de devenir la religion universelle; l'idée catholique se retrouve à des degrés divers, avec des nuances différentes, chez presque tous les romantiques. Aussi bien le drame romantique allemand a-t-il besoin de religiosité. Déjà Schelling, dans sa *Philosophie der Kunst* (1), que nous prenons comme symptôme, non comme source d'influence, ne voyait dans le théâtre tragique que trois possibilités : le drame antique, dont la légende d'Œdipe offrait le sujet type — le drame moderne, inspiré du christianisme — et le drame historique. Une synthèse des trois genres est-elle possible? Schiller avait essayé de combiner antique et moderne dans sa *Fiancée de Messine*. Arnim conçoit à son tour, dans *Halle*, une fatalité inexorable qui pèse sur tous les hommes, mais dont le chrétien peut s'affranchir en l'acceptant volontairement comme expiation de ses crimes et des crimes d'autrui. C'est, en somme, le dogme de la rédemption : le Christ subit l'*anankê* antique — puisqu'il accomplit les prophéties qui annoncent sa venue — comme Œdipe réalisait les oracles; mais il affirme sa liberté en acceptant, en demandant le châtiment pour lui — bien qu'il soit innocent — et pour les autres. Ainsi font Cardenio et Lysandre, expiant leurs péchés et ceux d'autrui en se soumettant de bonne grâce aux souffrances et à la mort. On retrouve cette passivité pieuse dans la *Kätchen von Heilbronn* de Kleist et dans la *Sainte Geneviève* de Tieck.

Arnim fait, en outre, du *Cardenio* de Gryphius un drame patriotique. En Allemagne, la religion même a pris, de bonne heure, un caractère national : ainsi fut la Réforme luthérienne, et le romantisme s'oriente assez vite, sous l'influence des événements internationaux, vers un patriotisme exclusif. Arnim transforme l'Espagnol Cardenio en Allemand, il l'entoure d'une foule de ses compatriotes qu'il peint avec leurs qualités et leurs défauts, tels qu'ils sont et tels qu'ils devraient être; leur but est visiblement la libération de l'Allemagne opprimée par Napoléon. A cette époque, Arnim, comme plusieurs de ses confrères, ne s'intéresse aux étrangers que dans la mesure où ils peuvent aider à constituer une littérature nationale allemande — l'Anglais Shakespeare, l'Espagnol Calderon, peut-être l'Italien Gozzi — ou bien dans la mesure où ils

(1) Schelling : *Philosophie der Kunst* (cours professés par Schelling pendant le semestre d'hiver 1802-1803, à Iéna, et pendant le semestre d'hiver 1804-1805, à Würzbourg; publiés d'après le manuscrit par K.-F.-A. Schelling dans les œuvres complètes de Schelling, en 1856), cf. coll. Deutsche Literatur (Reclam-Leipzig), Reihe Romantik, 3. Band, 1931 (Dr Andreas Müller), p. 249-283.

sont les alliés de l'Allemagne contre Napoléon, les Anglais, ou, chez d'autres auteurs, les Russes et les Espagnols. Les Français, même les grands classiques, l'attirent peu. Une apothéose de l'Allemagne avant la libération était-elle possible? Arnim, comme de juste, voyait dans ses contemporains mieux les défauts que les qualités; la situation générale lui paraissait confuse, le recul lui manquait, il sentait son pays en pleine crise, sans pouvoir deviner dans quel sens il évoluerait; un tel état de choses ne pouvait inspirer un artiste qui a besoin de clarté. D'autre part, trop de franchise eût été inopportun, l'Allemagne étant occupée par les troupes françaises. Arnim, comme Fichte, s'est donc borné à effleurer l'actualité et le thème patriotique, chantant avec discrétion la gloire des alliés anglais et des vaillants Allemands qui se battent et meurent pour leur pays; il y joint un portrait de Napoléon, où les éloges ostensibles sous-entendent sans doute un blâme discret.

Fichte, dans ses *Discours à la nation allemande*, avait cru travailler à la libération en traitant dans l'abstrait certains problèmes essentiels, comme celui de l'éducation. Or, l'Allemand s'intéresse à la pédagogie. Un genre qu'il aime est le *Bildungsroman* (ou *Erziehungsroman*), histoire d'une éducation à l'école de la vie; un jeune homme, ses études terminées, entre en contact avec le réel, ce qui lui forme le caractère. C'est le sujet du *Wilhelm Meister*, admiré, imité et discuté par tous les romantiques allemands. On pourrait qualifier *Halle* de : *Erziehungsdrama*. Jusque dans le détail, des analogies curieuses y apparaissent avec le roman de Gœthe : le thème des sociétés secrètes, l'inceste entre le père et la mère de Mignon (Cardenio et Olympe ont la même mère) ; la folle Philine et la sage Natalie rappellent Célinde la passionnée et Olympe, si raisonnable après son mariage. Le problème essentiel est le même dans les deux œuvres : la vie (ou le destin, ou la Providence) inflige au héros une série de rudes leçons qui le mûrissent pour sa véritable vocation. C'est également le problème de *Faust*, très goûté aussi des romantiques : Faust quitte ses livres pour se colleter avec la réalité; alors que W. Meister est plutôt passif, Faust lutte, se révolte, s'irrite comme Cardenio; l'un et l'autre tendent vers un idéal qui pourrait être Dieu; ils vont, étape par étape, non sans rechutes, vers la perfection. Mais Faust met finalement l'accent sur l'altruisme, la bienfaisance (Tu aimeras ton prochain; il assèche des polders), tandis que Cardenio, plus mystique, moins actif, insiste sur l'élan vers l'infini (Tu aimeras Dieu; il se fait moine).

Le passé historique de l'Allemagne n'a guère de place dans une œuvre d'actualité comme *Halle*. Toutefois, le romantisme allemand, soucieux de reconstituer avec minutie les siècles de splendeur disparue, transporte ce besoin de précision dans l'observation de la réalité présente, il tend vers les peintures colorées, parfois truculentes, souvent humoristiques, des milieux contemporains. Les nouvelles de Kleist, celles de Hoffmann, en fourniraient des exemples. Dans *Halle*, ce réalisme sert de repoussoir à l'idéalisme : il n'est pas encore une fin en soi, mais un moyen de mieux faire sentir la distance qui sépare la prose de la poésie, l'âme vulgaire de l'âme d'élite, le mauvais chrétien du saint et du martyr.

A cette matière, si romantique, Arnim donne une forme très romantique; il prend presque le contrepied des conceptions de Gryphius. Ce dernier se hâtait vers son dénouement, Arnim s'attarde aux préambules. Plus de crise, mais tout un processus; non plus un moment tragique, mais une longue période de fermentation, puis d'explosion et de détente. Cet ample dessein aurait pu

conserver l'unité d'action; Arnim la détruit comme à plaisir en insérant personnages secondaires, épisodes parasites, digressions variées. Sa pièce en devient injouable, à part quelques scènes, et ne peut que se lire, comme le théâtre de Tieck. Comique et tragique alternent ou même coexistent : l'œuvre d'art, qui imite la vie, doit offrir un mélange de gaîté et de tristesse, de beauté et de laideur, de vertu et de vice, d'ombre et de lumière; et les scènes réalistes, humoristiques avec des étudiants, des Juifs, des « philistins », des gens du peuple se mêlent à d'autres scènes où s'agitent les graves problèmes de l'amour, de la patrie, de la religion; dans une tirade sérieuse, une saillie plaisante vient rompre le charme. Le style même est à la fois poésie et prose : d'un bout à l'autre, des vers blancs, sauf quelques scènes comportant des poèmes aux rythmes variés. *Halle* tend à devenir le drame total, cher aux romantiques, dont Hoffmann rêvait dans *Poète et Compositeur* et que Wagner a tenté de réaliser; synthèse de tous les genres, mélange de réel et de merveilleux, d'action et de lyrisme, de farce et d'épopée, avec décors et machinerie. La pièce donne, par moments, l'impression d'un opéra; la musique même n'y fait pas défaut — sérénades, chants, intermèdes musicaux; musique de scène; primitivement, un long ballet-pantomime servait d'exposition. En somme, la règle, pour un romantique, était de n'en suivre aucune; par malheur, Arnim, plus que tout autre, aurait eu besoin d'une discipline : il a plusieurs idées directrices dont il n'arrive à faire prédominer aucune; la marche de l'action apparaît mal, tant les digressions l'encombrent; l'intérêt se déplace d'un personnage à l'autre; trop de passages volontairement obscurs ne peuvent plus se comprendre aujourd'hui sans commentaire; bien que terminée, l'œuvre semble plutôt une ébauche, un « torse », comme aimaient à dire les romantiques allemands ; la matière surabonde, le « fini » fait défaut.

V

Romantique, comme Arnim, est Immermann. Alors que Gryphius le classique donne à l'expression de ses sentiments personnels une valeur universelle, les deux romantiques se confessent, racontent leur propre vie; l'avantage en est une sincérité plus grande, plus émouvante; l'inconvénient, une tendance à rapetisser jusqu'à en faire un simple cas individuel, ce qui aurait pu avoir une portée largement humaine; ou — ce qui revient au même — à donner au moi du poète une importance excessive au détriment de problèmes collectifs autrement vastes. Le reproche vaut pour Arnim, malgré son idée cosmique de catholicisme unitaire; il vaut pour Immermann, qui n'arrive pas toujours à faire vivre en dehors de lui-même les personnages qu'il a créés de sa chair (car il a mis chez tous un peu de sa propre personnalité, ce qui embrouille le dessin général de la pièce) ; il n'a pas choisi de porte-parole, aussi sa thèse, s'il en avait une, manque-t-elle de netteté, on ne comprend bien son drame qu'en le confrontant avec sa biographie. Or une œuvre d'art doit se suffire à elle-même.

Son *Cardenio*, comme celui de Arnim, suppose l'idée antique de la fatalité inexorable — si exploitée dans le *Schicksalsdrama;* ses héros sont entraînés

dans un engrenage de catastrophes successives; mais l'acceptation chrétienne du malheur comme expiation des péchés — base essentielle du drame de Arnim — est reléguée par Immermann dans la scène finale, où elle fait presque figure de hors-d'œuvre. Ce déclin du drame chrétien marque une évolution qui conduira très vite le romantisme allemand à sa fin; le théâtre de Immermann va s'orienter vers la pièce à thèse et surtout vers le drame historique. Le triomphe, dans son *Cardenio*, du positif et du concret sur le merveilleux et la fantaisie annonce l'avènement du réalisme, qui réagit contre le romantisme tout en le continuant.

On a souvent dit que le romantisme allemand n'avait eu qu'un dramaturge, Kleist. Il lui faut adjoindre, à un degré inférieur, Immermann. Ce dernier a su, le premier, tirer d'une matière riche, mais complexe, une pièce de théâtre méritant ce nom, digne d'être jouée; peut-être est-ce là d'ailleurs un indice que la suppression des règles et le mélange des genres ont fait leur temps en Allemagne et que les romantiques eux-mêmes reviennent à une discipline plus stricte; autant dire que le romantisme se meurt. Montalván n'avait écrit ni une *comedia* ni un canevas de *comedia;* Gryphius avait bâti une pièce terriblement statique, où l'on cherche vainement une action qui progresse avec vigueur, une scène vraiment poignante, une réplique à l'emporte-pièce; Arnim noie des idées scéniques assez ingénieuses dans un flot d'inventions antithéâtrales; Immermann est le seul à avoir du métier, il voit d'avance, en écrivant, la représentation. Il entend les acteurs; il suit les réactions du public; c'est là d'ailleurs une qualité spéciale, qui n'a peut-être rien à voir avec le génie poétique, c'est un tour de main à attraper. L'épuration du canevas, le découpage en actes, la « scène à faire », la tirade à effet, la réplique qui passe la rampe — Immermann possède à fond toute cette technique.

Dans son drame, il faut signaler encore la morbidité. On a souvent répété, après Gœthe, non sans quelque exagération, que c'était là un caractère essentiel du romantisme. On trouve de ces aspects anormaux de l'âme humaine dans *Halle*, atténués par l'ambiance religieuse; dans la pièce de Immermann, dont la religiosité est presque absente, s'étalent le goût du cruel, les passions troubles, la demi-folie engendrée par un philtre ou des penchants malsains; les personnages sont des êtres peu équilibrés. On dirait donc que le romantisme, au fur et à mesure qu'il approche de son déclin, exagère cette tendance au morbide. Celle-ci, toutefois, ne disparaîtra pas, mais se continuera, en se transformant, pendant tout le XIX^e^ siècle : elle deviendra propension à étudier les cas pathologiques, relevant de la psychiâtrie; réalisme et naturalisme examineront, comme le romantisme, des anormaux, mais ils le feront avec un souci ostensible de rigueur scientifique; toutefois, l'utilisation de la science comme autorité et comme justification existait déjà chez les romantiques : nous avons signalé chez eux le goût des études scientifiques (Arnim n'est pas le seul), le souci de l'exactitude historique et de la couleur locale, le culte du document. L'école romantique allemande meurt vers 1830, le courant romantique continue, très reconnaissable, chez ses successeurs. Zola, sans le romantisme, s'expliquerait mal.

La pièce de Immermann n'a guère de valeur durable. Faut-il incriminer la gêne de l'auteur luttant contre un canevas rebelle qu'il ne peut ni respecter ni modifier de façon satisfaisante? Faut-il répéter que le dénouement ne répond pas aux prémisses et que le Cardenio de la fin n'est pas le développement logi-

que du Cardenio du début? Immermann n'a-t-il pas changé de thèse — et absous au cinquième acte Lysandre qu'il condamnait au premier? Il a, de plus, trop rétréci son inspiration : le drame Cardenio-Célinde devient un fait-divers, moins encore : un hasard exceptionnel, un concours de circonstances presque unique qui surprend le spectateur, mais l'intéresse peu. Il y a peut-être une autre raison encore : le thème s'était-il complètement germanisé? Ne serait-ce pas son origine étrangère qui gêne les poètes allemands pour le traiter?

VI

Une fois adapté par Gryphius, le thème est-il devenu spécifiquement allemand? Cesse-t-il d'être du ressort du comparatiste pour incomber au seul historien de la littérature allemande? Nous ne le croyons pas.

D'abord, il faut confronter directement Montalván — non seulement avec Gryphius, cela va de soi — mais aussi avec Arnim et Immermann pour se rendre compte de toutes les transformations apportées au canevas primitif par le tempérament allemand, par l'ambiance du siècle, par la personnalité de chaque auteur; on peut constater alors, comme nous l'avons fait, un élargissement, un enrichissement du sujet ou bien un retour aux données primitives; spontanément, sans avoir connu l'Espagnol, les imitateurs de Gryphius ont retrouvé certains détails de l'original, soit par raison de symétrie, soit par une intuition psychologique délicate. Ces confrontations sont de la compétence du comparatiste.

Un autre problème, plus grave, se pose : un thème peut-il perdre sa nationalité d'origine ? En particulier, ce sujet si fortement espagnol peut-il s'adapter sans peine à une autre mentalité? Il nous semble que, malgré les transformations subies en Allemagne, l'histoire de Cardenio et Célinde reste très méridionale. On pourrait nous objecter que le Germain assimile vite les choses du Midi parce que lui-même est très sensible aux beautés, aux ardeurs des pays du soleil ; cette nostalgie du Sud, de l'Orient, il est banal de dire qu'elle fait partie intégrante du *Gemüt* allemand; mais justement, cette soif de lumière et de chaleur, de passions élémentaires et de beautés naturelles n'existe pas chez l'homme du Midi puisqu'il baigne là-dedans et ne saurait concevoir que ces éléments viennent à lui manquer; il n'a pas à désirer ce qu'il a. L'Allemand, au contraire, les compare à son pays, à son climat, à ses paysages, à ses sentiments brumeux, et son *Südheimweh* est d'autant plus vif que lui-même a davantage *souffert* du contraste; cette opposition entre Nord et Sud déchire son âme qui d'ailleurs a, d'une façon générale, une prédilection pour les conflits intérieurs; le Cardenio germanique devrait développer cette dualité que l'Espagnol ne connaissait pas (les « deux âmes » dont parle Faust). Voilà pourquoi souvent l'Allemand tergiverse, tâtonne, se repent, puis se ravise, Or, Cardenio — que ce soit chez Gryphius, Arnim ou Immermann — apparaît comme un être tout d'une pièce, pris par un sentiment unique qui le gouverne, l'amour violent, brutal, sensuel,

la haine forcenée qui a soif de sang, l'instinct de conservation qui, dans le danger, fait faire d'instinct les actes sauveurs; par là, Cardenio est Espagnol, il reste en grande partie Espagnol, même chez ces auteurs allemands. Dans cette âme de *Naturmensch* (comme dirait un Allemand) il n'y a pas conflit; s'il change, c'est d'un seul coup, avec une facilité qui surprend.

Cette persistance du vieux fond espagnol contribue à expliquer la quasi-stérilité du thème en Allemagne. Nous avons déjà signalé d'autres raisons : excessive complexité du canevas, sa composition disparate, ses données trop exceptionnelles, sa morbidité exagérée; on pourrait y joindre la faible diffusion de Montalván et de Gryphius, la pénurie de bons poètes en Allemagne à ces deux époques : mais ce sont là des explications insuffisantes. Il faut y ajouter que le thème n'a pas été germanisé à fond, les poètes allemands en ont confusément ressenti l'exotisme, le sujet leur a quelque peu répugné; il est curieux de voir que tous, après s'être enthousiasmés de Cardenio, si Espagnol, finissent par se détourner de lui pour s'attacher à Lysandre dont le sang-froid, l'autorité, la raison, la vertu leur apparaissent très germaniques, ou, si l'on veut, très nordiques.

Espagnol d'origine, puis à demi germanisé, ce canevas a cependant aussi une certaine valeur universelle. Le XVII[e] siècle cherchait, à travers les individus, l'Homme, par delà les cas particuliers, la loi morale éternelle. Or, les événements exceptionnels ont la vertu d'obliger l'âme humaine à se dévoiler : c'est un procédé constant chez Corneille, dont les héros se manifestent d'autant mieux qu'ils ont davantage à lutter contre l'adversité. De même, Cardenio, jeté dans des aventures extraordinaires, se révèle avec toutes ses qualités et ses défauts. Non qu'il soit un être d'exception : il est, au contraire, tout proche de nous, et ses réactions nous paraissent toutes naturelles. Les grands malheurs qu'il subit font éclater le vernis mondain ou social, et, sous le galant, l'homme se montre, colérique, passionné, vindicatif, loyal, bon, avec un fonds de religiosité, c'est-à-dire l'homme tel qu'il est partout et toujours. De même, les situations assez insolites que présente le thème illustrent une loi morale qui ne vieillit pas : la nécessité, pour l'individu, de s'adapter à un ordre social qui, sans être parfait (l'histoire de Cardenio tendrait à prouver le contraire) offre de grands avantages sur l'individualisme forcené, l'anarchie, la règle du bon plaisir; et d'autre part, la loi de justice et de bonté, sans laquelle aucune société humaine ne saurait subsister.

Cet examen d'un petit coin de la littérature européenne confirme d'autre part certaines conclusions déjà formulées avant nous : il existe des littératures nationales, elles se distinguent nettement les unes des autres, mais il y a constamment intercommunication entre elles et ces influences de pays à pays sont souvent plus fécondes que les influences à l'intérieur d'un même pays; il se développe même, à de certaines époques, une sorte d'esprit international, un patrimoine commun des esprits et des cœurs, des sources communes d'inspiration, voire des techniques analogues; parfois ces interpénétrations sont si intenses qu'on s'attendrait à voir toutes les barrières tomber pour faire place à une littérature supranationale, européenne, par exemple. Jusqu'à présent, ces velléités n'ont guère abouti, c'est du moins, la conclusion que nous impose le présent travail : l'étude du thème Cardenio-Célinde semble bien montrer que, malgré une certaine communauté morale entre les peuples, les frontières subsistent, les échanges de peuple à peuple aboutissent

à une assimilation ou à une élimination; les emprunts deviennent patrimoine national ou demeurent stériles; même chez le peuple allemand, qui se nourrit volontiers d'apports étrangers, le caractère national de la littérature s'affirme; le grand public, les grands poètes ne se sont pas intéressés à Cardenio parce qu'il restait trop Espagnol. Il ne faut cependant pas exagérer la portée de ces conclusions : l'Allemagne, comme bien des pays, a connu dans son histoire des alternatives de nationalisme et d'internationalisme, tantôt se repliant sur elle-même, tantôt cherchant une communion d'âmes avec ses voisines; que l'on songe aux sympathies allemandes pour la Révolution française naissante. Remarquons que Gryphius et nos deux romantiques ont écrit tous trois dans une Allemagne en guerre, donc plutôt patriote et xénophobe. Enfin, le thème Cardenio-Célinde contenait-il beaucoup d'éléments vraiment *humains*? Il suffit de le comparer aux légendes de Faust et de don Juan pour comprendre la fécondité de celles-ci, la quasi-stérilité de celui-là.

Notre étude nous paraît confirmer, en outre, une méthode déjà éprouvée, plus nécessaire et plus difficile en littérature comparée que dans tout autre domaine : l'examen minutieux des textes, chacun dans sa langue originale. Traduction veut dire souvent : trahison; aucune conclusion n'est légitime avant une confrontation de l'original avec sa transposition en langue étrangère; on objecte parfois : « A quoi bon lire l'original, puisque le poète qui s'en est inspiré ne l'a connu qu'indirectement, par une traduction ou une adaptation? » Nous croyons, au contraire, avoir prouvé qu'il fallait analyser Montalván et Cialdini en espagnol et en italien avant d'étudier Arnim et Immermann qui ne les ont pas lus.

Ceux qui ne l'ont pas fait — Wysocki pour Gryphius, Schönemann pour Arnim, Platen pour Immermann — ont abouti à des injustices ou des inexactitudes en attribuant aux auteurs allemands ce qui venait du modèle espagnol (ou même de son traducteur italien) ou, au contraire, en négligeant les innovations importantes, parfois heureuses, qu'ils avaient apportées au thème original.

L'examen de ces textes peu connus donne un intérêt nouveau à des formules devenues insipides à force de banalité, sur les XVII^e^ et XIX^e^ siècles; elles apparaissent plus vraies, mais on est amené à les assouplir, à les compléter, à briser des compartimentages, à illustrer de précisions concrètes certaines constatations générales. En somme, nous avons défini une fois de plus classicisme et romantisme : mais, vues à travers le thème de Cardenio, les deux tendances gagnent à la fois en netteté dans l'ensemble et en richesse dans le détail.

Nous avons insisté, de plus, sur le lien qui rattache l'histoire littéraire et l'histoire tout court. Le comparatiste fait aussi œuvre d'historien : les ouvrages qu'il étudie sont des œuvres d'art, mais, de plus, des émanations de leur temps; dans notre sujet, si restreint en apparence, sont impliqués de graves problèmes du passé, depuis la guerre de Trente ans jusqu'aux campagnes napoléoniennes; et si nous avons cru devoir porter sur ces textes un jugement esthétique, nous les avons aussi considérés comme des témoignages révélateurs d'un peuple, d'une époque. Enfin, cherchant à dépasser les frontières entre les peuples et les siècles, nous avons tenté, dans une modeste vue d'ensemble, de discerner dans les œuvres étudiées leur contribution à l'étude de l'homme en général.

BIBLIOGRAPHIE ET NOTES

I. MONTALVAN

1) Sur la vie et l'œuvre dramatique de Montalvan :
George-William Bacon : *The life and dramatic works of doctor Juan Pérez de Montalván* (1602-1638). Publié dans :
Revue hispanique (New-York, Paris), t. 26, 1912, n° 69 (mars) p. 1-320, et : n° 70 (juin) jusque p. 456. Index p. 471 ss. (notamment : p. 13, note 3 : principales éditions des *Sucesos*).
La Grande Encyclopédie. Paris 1899 (t. 24), article : *Montalván* (signé : G. Pawlowski).
Enciclopedia universal illustrada europeo-americana. Barcelona 1921, t. XLIII, p. 699 (article : *Perez de Montalván*). Précise qu'il est « de origen judio » et qu'il devint « notario apostolico de la Inquisicion », puis « discreto de la venerable orden tercera de San Francisco » (Teodoro se retire dans un couvent de Franciscains).

2) Principales éditions du recueil de Montalvan :
Edition originale :
Sucessos y prodigios de amor, en ocho novelas exemplares, Por el doctor Juan Perez de Montalván, natural de Madrid y notario del Santo Oficio de la Inquisicion. Madrid por J. Gonçalez. 1624.
Nous avons utilisé :
Sucessos y prodigios de amor, en ocho novelas exemplares. Por el doctor Juan Perez de Montalváan, natural de Madrid. Dirigidas a diversas personas. Tercera impression. Gloriam praecedit humilitas (Prov. 15) con privilegio en Madrid. Por Juan Gonçalez. Anno 1628. (Edition conforme à l'originale du 6 juin 1624, cf. p. 2). Autres éditions existant à la Bibliothèque Nationale : 1635, 1640, 1641, 1642, 1665, 1702 (Brusselas), 1734.

3) Histoires de morts qui ressuscitent un instant pour donner un avertissement moral aux vivants : Gryphius, dans sa préface de *Cardenio et Célinde*, en cite deux exemples d'après Moschus; il s'agit, chaque fois, d'un simple détrousseur de cadavres. Dans la première histoire, le mort arrache les yeux à son voleur. Dans la seconde, la jeune morte que le malfaiteur a dépouillée même de sa chemise, retient celui-ci dans le caveau et ne le laisse sortir que sur la promesse qu'il se fera moine.

II. CIALDINI

Traduction des sucessos :

Prodigi d'amore rappresentati in varie novelle dal dottore Montalbano e traportati dallo Spagnolo in Italiano dal P.D. Biasio Cialdini. In Venezia 1628 (apud Neubauer, cf. bibliogr. III. 7. Neubauer se réfère à Graesses Trésor. IV. 582. J'ai consulté l'édition de 1637) même titre, puis : consecrati all'illustrissimo signor Rinaldo Rinaldi con licenza de'superiori e privilegio. In Venezia 1637. Presso Cristoforo Tomasini.

Les nouvelles de Montalván, traduites d'Espagnol par le sieur de Rampalle. Paris. Pierre Rocolet, 1644, in 8°.

III. GRYPHIUS

1) Editions de Cardenio et Célinde :

A. Gryphii Freuden, und Trauerspiele, Breslau, Johann Lischken und Jacob Treschers Buchh., 1658.

Andreae Gryphii Freuden, und Trauerspiele, auch Oden und Sonnette. In Bresslau zu finden Bey Jacob Treschern Buchhändl Leipzig. Gedruckt bei Johann Erich Hahn Im Jahr 1663 in-8° S. 157-331.

Deutsche Literatur, Reihe : Barock, Barockdrama (Hrsg. von Dr Willi Flemming) Bd I. *Das schlesische Kunstdrama.* Leipzig 1930. (Philipp Reclam jun.)
reproduit l'édition de 1663, sauf une partie de la préface et le *Inhalt des Trauerspiels.*

2) Pour les autres œuvres de Gryphius, consulter en outre :

Leo Armenius : cf. Gryphius'Werke, hrsg. v. Dr H. Palm. Berlin Stuttgart (Spemann), Coll. Deutsche National-Literatur Kürschner 29. Bd.

Catharina von Goergien : cf. Andreas Gryphius. Catharina von Georgien. (Abdruk der Ausgabe von 1663 mit den Lesarten von 1637)
Hrsg. v. Willi Flemming. Niemeyer. Halle 1928. Contenant importante introduction sur Gryphius.

Papinianus : cf. réimpression de Willi Flemming d'après les éditions de 1659 et de 1698 (coll. Deutsche Literatur Reclam, même volume que Cardenio).

Peter Squentz : cf. 29° vol. de Kürschener, déjà cité pour Leo Armenius.

Horribilicribrifax, die geliebte Dornrose : cf. Kürschner ibid. ou bien : coll. Deutsche Literatur Reclam Leipzig-Reihe Barock, Barockdrama, Bd. 4 : die deutsche Barockkomödie. (Willi Flemming).

Majuma : cf. coll. Deutsche Literatur-Reihe Barock (Barockdrama : 5. Bd.) p. 107 ss. Reclam Leipzig 1933, d'après l'édition de 1663).

3) Rapprochements avec d'autres œuvres dramatiques de Gryphius :

Voici quelques indications que fournit la lecture des pièces de Gryphius pour confirmer et préciser notre interprétation du *Cardenio* :

Leo Armenius : contient de nombreuses allusions au surnaturel : (I. 1. v. 91 ss.) ; mention de certains procédés divinatoires pour prédire l'avenir; (III. 2) le fantôme du patriarche invective l'empereur et lui annonce que sa fin est proche; (III. 4) dans une sorte d'hallucination, l'empereur Leo, entré dans le cachot de Michael, son rival et futur successeur, a trouvé ce dernier vêtu de la pourpre impériale dans un décor somptueux; (IV. 2) Gryphius met en scène le fameux magicien Jamblique, qui parle longuement de son art, fait une conjuration et annonce à ses amis le succès de leur entreprise; (V. 1) Théodosia voit en songe sa mère, qui la met en garde contre le complot en train de se tramer et qui lui prédit un avenir douloureux.

Le héros, Michael, a un caractère bouillant, comme Cardenio. Il redoute l'opinion publique, la calomnie, (II. 1) comme Olympe.

Catherine de Géorgie :

Gryphius écrit lui-même, dans son résumé du *Cardenio :* « Wie nun Catharine den Sieg der Heiligen Liebe über dem (sic) Tod vorhin gewiesen, so zeigen diese (= Cardenio und Celinde) den Triumph oder das Siegesgepränge des Todes über die irdische Liebe. » Catherine est, en effet, martyre de sa foi chrétienne.

Papinien :

Les principaux thèmes du *Cardenio* apparaissent, très reconnaissables : 1° le souci de l'opinion publique (I, 19, Verleumdung; IV, 265, Ruhm) ; les personnages, y compris le vertueux Papinien, redoutent tous la calomnie. 2° la colère; l'empereur Caracalla est victime de son caractère emporté (II. 283, Zorn. 301, *Rasereien*, au sens de Furies), la soif de vengeance (II, 484 ss.) Gryphius parle des excès de la jeunesse : II, v. 16, « die freche Jugend pflegt unbändig auszureiszen » (cf. préface de *Cardenio* : « alle diese Eitelkeiten, in welche die verirrte Jugend geraten mag »).

Enfin, Julia (III) fait arracher le cœur de Lætus qui est, à vrai dire, un calomniateur, non un amoureux.

Charles Stuart :

Plusieurs apparitions de fantômes (des rois d'Angleterre morts tragiquement). Gryphius combat l'idée révolutionnaire du régicide.

Squentz :

Il y a bien, dans la pièce, un mort parlant; mais c'est Pickelhäring qui joue le rôle de Pyrame; comme dans le *Songe d'une nuit d'été*, ces comédiens amateurs oublient parfois qu'ils sont en scène et ne peuvent s'empêcher, pendant la représentation, d'intercaler leurs réflexions personnelles. Au dénouement, Pyrame mort se lève, Thisbé, morte aussi, lui saute sur les épaules, et il l'emmène.

Horribilicribrifax :

W. Flemming, dans son introduction à la comédie baroque (Deutsche Literatur, Reihe Barock, Barockdrama, Bd I, S. 45) croit que *Cardenio* était suivi d'une comédie (*Nachkomödie*) traitant un sujet assez voisin, sur un mode comique. Ce n'était pas rare à cette époque. Mais il suppose que cette *Nachkomödie* était *Squentz*. Il s'agit, plus probablement, de *Horribili*. Les deux héros, deux matamores, Daradiridatumtarides et Horribilicribrifax, sont des êtres colériques et vindicatifs comme Cardenio. La jeune Sophia dit, comme Olympe : « Lieber das Leben verloren, als die Ehre. » La vieille Cyrille fait l'entremetteuse, un peu comme Tyche. Un personnage (p. 280 éd. Palm) dit : « Ich kann mich nicht genug verwundern über der törichten und unbesonnenen Jugend », ce qui est une idée essentielle de *Horribili* et du *Cardenio*. Au dénouement, les deux bretteurs sont bâtonnés et chassés, de même que Cardenio est puni.

Dornrose :

(La pièce n'a rien de commun avec *la Belle au bois dormant*). Gryphius dit (Palm. éd. Kürshner p. 332) que, dans *Dornrose* et dans son *Fantôme amoureux*, il a voulu peindre « die Wunder der Liebe », ce qui est le titre de Cialdini : « Prodigi d'amore ».

Dornrose est une jeune fille qui, un moment (ibid. p. 349), se désespère de ne pouvoir épouser celui qu'elle aime, elle parle d'entrer au couvent (analogies avec Olympe et Célinde). Salomé est une sorcière qui se fait fort de donner au jeune Max un talisman avec lequel il devra toucher Dornrose pour se faire aimer d'elle (cf. Tyche).

Le fantôme amoureux :

Deux femmes, une mère et sa fille, aiment le héros. Comme Célinde, la mère a recours à des procédés magiques pour se faire aimer de lui.

Majuma :

Œuvre de circonstance, qui ne présente aucun rapport avec Cardenio.

4) Le thème de la mort dans la poésie de Gryphius :

Andreae Gryphii um ein merckliches vermehrte Teutsche Gedichte. Breszlau und Leipzig, 1698, t. 2 (apud Deutsche Literatur, Reclam, Leipzig, Barocklyrik t. 2, p. 170 ss.) :

Gedanken über den Kirchhof und Ruhestätte der Verstorbenen.

Str. 4 : *Wer seine Stunde hier anwendet,*
erlernt den Weg der Ewigkeit.

Str. 22 : *Ich finde meistens nichts vor mir,*
als ganz entfleischete Gerippe!
Hirnscheitel sonder Haar und Zier,
Antlitzer sonder Nas'und Lippe
und Häupter sonder Haut und Ohr,
Gesichter sonder Stirn und Wangen,
die Lefzen sind in Nichts vergangen,
noch wenig Zähne ragen vor.

(la description des cadavres continue str. 23-31)

Str. 34 : *Ach Toten! ach, was lern'ich hier!*
Was bin ich, und was werd'ich werden!

Str. 50 : *Was ewig bleibt uns für und für!*
Und ich bekümmer'mich um Erden!
O lehrt mich, die ihr lieget, stehn!
Dasz, wenn ich Jahr und Zeiten schliesze,
wenn ich die Welt zum Abschied grüsze,
ich mög'aus Tod ins Leben gehn.

5) HARSDORFFER AURAIT-IL INSPIRÉ GRYPHIUS?

cf. Archiv für Literaturgeschichte (Fr. Schnorr von Carolsfeld.) XII. Bd. Leipzig, Teubner, 1884 (p.219-224).

Zu « *Cardenio und Celinde* », von Rorert (sic! La table donne : Robert) Boxberger.

Boxberger croit que la source de Gryphius pourrait être la 1re partie de « Der grosze Schauplatz jämerlicher Mordgeschichte » de Harsdörffer (Hambourg 1649), nº XXXVI, p. 219-226.

Boxberger dit détenir un exemplaire de cette édition, non mentionnée par Gœdeke. Harsdörffer ne précise pas la source de sa XXXVIe histoire (les trente-cinq premières viennent de l'« Amphithéâtre sanglant » de Jean-Pierre Camus), les autres « teils aus andern Büchern, teils aus eigener Erfahrung »). Boxberger, qui n'a pas lu Montalván, semble croire que Gryphius a beaucoup emprunté à Harsdörffer. Voici les points communs : le titre (*Zauber-Lieb :* allusion au philtre d'amour) ; l'histoire se passe à Valence; le héros s'appelle Cardenio; il aime sans espoir une jeune fille (Hoylda) ; une autre demoiselle (Febronia) l'aime éperdument; il l'avait aimée jadis, puis abandonnée au moment de l'épouser (donc, même situation qu'au moment où Teodoro délaisse Lucrezia). Elle demande ses bons offices à une vieille sorcière (Afra). Celle-ci donne à Febronia les traits de Hoylda. Cardenio fréquente, de nuit, la fausse Hoylda, qui se donne à lui; de jour, la vraie Hoylda, qui lui bat froid (les deux récits divergent donc complètement). Apprenant le prochain mariage de Hoylda avec un rival (Lucien), le naïf Cardenio se vante d'avoir eu les faveurs de Hoylda. On est d'avis de marier la jeune fille avec Cardenio pour éviter un scandale, mais Hoylda proteste, se sentant la conscience tranquille (il y a une vague analogie avec la scène de l'inconnu dans la chambre virginale, mais les deux données sont très différentes). Febronia, s'apercevant qu'elle est grosse, veut s'opposer au mariage de Cardenio et de Hoylda, ce qui fait découvrir la vérité. Cardenio et Febronia se retirent chacun dans un couvent. On ne voit pas ce que Gryphius aurait pu tirer de Harsdörffer qui ne fût pas déjà dans Cialdini. On peut, tout au plus, admettre que Gryphius, en lisant Harsdörffer (s'il l'a lu), s'est remémoré plus vivement l'histoire de Teodoro-Lucrezia.

6) GRYPHIUS AURAIT-IL PUISÉ A UNE SOURCE HOLLANDAISE?

Dans la « Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte » (Max Koch), t. XIII, p. 444-445 de la « Neue Folge », Farinelli (Innsbruck), faisant un compte rendu sur Adam Schneider « Spaniens Anteil an der deutschen Litteratur des XVI und XVII. Jahrhunderts ». Strasburg 1898) dit : « Der Stoff

von *Cardenio und Celinde* war freilich einige Jahre vor Gryphius in einem niederländischen Drama behandelt worden. »

Neubauer (cf. ci-après III. 7) suppose qu'il s'agit d'un drame de Struy.

7) D'ou viennent les noms des personnages de Gryphius?

Cf. Neubauer. *Zur Quellenfrage von Andreas Gryphius'* « *Cardenio und Celinde* ». (Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte, t. II, p. 433 sq. Berlin, 1902.)

Neubauer recherche où Gryphius a pu trouver les nouveaux prénoms de ses personnages. La conclusion semble être que ces noms étaient assez courants : le nom de Cardenio est dans Montalván même (5e nouvelle), dans *Don Quichotte*, mais la traduction allemande du roman de Cervantès serait postérieure à la tragédie de Gryphius pour l'épisode Cardenio-Lucinde (les 22 premiers chapitres seulement de *Don Quichotte* auraient paru en 1621 en traduction allemande). A moins que Gryphius n'ait lu une traduction italienne (Fiorentini, Venezia, 1622-1625). Célinde se trouve dans une comédie de Cervantès, Lysandre dans une tragédie espagnole. Neubauer ne mentionne pas Harsdörffer, chez qui le héros de l'histoire citée ailleurs s'appelle pourtant Cardenio. Il suppose que le drame hollandais dont parle Farinelli serait « Styrus en Arianne » de Struy (?).

Un érudit de ses amis, H. J. Runenberg, a lu l'ouvrage de J. P. Camus (source de Harsdörffer, sauf pour le *Cardenio*) ; il n'y a rien trouvé d'analogue à la donnée du *Cardenio*.

Nota. — Entre le Cardenio de *Don Quichotte* et celui de Gryphius nous avons relevé des analogies curieuses : le héros de Cervantès, comme celui de Montalván, est un jeune homme accompli, mais sujet à des crises de rage folle; il aime la jeune et belle Lucinde; un rival peu loyal (don Fernand) vient mettre obstacle à leur union, comme Lysandre.

Une pièce jouée par une troupe ambulante à Ratisbonne s'intitulait : *Virenus le fugitif ou la fidèle Olympia*. Cf. Georg. Ettlinger. Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Berlin, 1882. N. F. 5., p. 80 ss.

8) Deux autres problèmes de sources chez Gryphius?

Louis G. Wysocki. Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVIIe siècle. (Paris, E. Bouillon, 1892.)

Wysocki estime que *Cardenio et Célinde* n'est qu'un exercice de déclamation. (A signaler quelques erreurs de Wysocki : Harsdörffer, que Gryphius aurait lu, ne prétend nullement avoir emprunté son histoire à J. P. Camus, comme le croit Wysocki, p. 87; le squelette ne lance pas de flèches à Cardenio, et celui-ci ne s'enfuit pas, mais s'évanouit, contrairement à ce que dit Wysocki, p. 88; Viren ne s'appelle nulle part Vireno, p. 88. Wysocki rapproche Célinde de la Cyrille de *Horribilicribrifax* et de la Salomé de *Dornrose*, qui sont de vieilles femmes, des entremetteuses; c'est Tyche qu'il aurait dû mentionner.)

Wysocki signale deux problèmes de sources chez Gryphius, assez analogues à celui du *Cardenio* : d'après le parallèle fait par Kollewijn, le *Palamède* de Vondel et le *Papinien* de Gryphius se ressembleraient dans l'ensemble, mais « nulle part on ne trouve un seul vers traduit mot à mot ». D'autre part, Gryphius, dans son *Squentz*, imite indiscutablement le *Songe d'une nuit d'été*, de

Shakespeare, et ne cite pas le nom de celui-ci. Wysocki suppose, p. 258, qu'il a pu connaître Shakespeare en Hollande, joué par des acteurs anglais, p. 275, qu'il n'a pas lu le texte imprimé de la pièce, lequel portait le nom de l'auteur et, p. 284, que, grâce à sa mémoire prodigieuse, il a retenu la donnée très détaillée du *Songe* sans avoir eu besoin de lire l'œuvre.

9) Sur le thème Cardenio-Célinde dans la littérature allemande et, plus particulièrement, dans Gryphius :

Deutsche Litteraturzeitung, 14. Jahrgang, 1893.

Berlin, Hermann Walther, p. 184-185. Mittheilungen : Gesellschaft für deutsche Litteratur. (Résumé d'une communication orale de Max Herrmann, suivie de discussion; rapprochement assez discutable avec le *Trompeur de Séville*, de Tirso de Molina.)

IV. ARNIM

1) Editions de Halle et Jérusalem :

Halle und Jerusalem. Studentenspied und Pilgerabentheuer, von Ludwig Achim von Arnim. Heidelberg 1811 (Mohr und Zimmer) 436 s. in-8.

L'édition complète (*Sämtliche Werke*, 22 Bände, Berlin 1853-56) reproduit au tome 16 le texte de *Halle*, retouché et adouci dans sa forme (par Bettina? Wilhelm Grimm? ou Varnhagen?). Nous avons utilisé surtout le volume de la coll. *Deutsche Literatur*, qui reproduit le texte de 1811 :

Leipzig Reclam. 1938 (Deutsche Literatur. Reihe Romantik. Band 21) Dramen von Clemens Brentano und L. A. von Arnim (Paul Kluckhohn).

2) Sur Arnim :

a) *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*. Hrsg. von Reinhold Steig und Hermann Grimm. 3 vol. in-8 Stuttgart. Cotta 1894-1904.

I. Arnim et Brentano.

II. Arnim et Bettina Brentano.

III. Arnim et les frères (Jacob et Wilhelm) Grimm.

b) Briefwechsel zwischen Jakob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit. (Hrsg. H. Grimm und G. Hinrichs 1881.)

c) Guignard (René). *Achim von Arnim* (1781-1831). Publications de la Faculté des Lettres d'Alger. 2e série, tome 9. Paris, « Les Belles Lettres », 1936, in-8, 221 p.

d) Schönemann (Friedrich). *L. A. von Arnims geistige Entwicklung an seinem Drama « Halle und Jerusalem »*. Leipzig. Haessel 1912. (Untersuchungen zu neueren Sprach = und Literaturgeschichte. Hrsg. v. Oskar Walzel. Neue Folge. 12.)

e) Wolff (Heinz). *Die Dranem « Halle und Jerusalem » und « Die*

Gleichen » im Zusammenhang der religiösen Entwicklung L. A. von Arnims. Göttingen. Gebr. Wurm 1936, in-8, 129 p.

Sur Arnim et Gœthe :

f) Mélanges Lichtenberger, juin 1934 (Stock), p. 33 ss. *Arnim et Gœthe,* par R. Guignard.

V. IMMERMANN

1) Editions du Cardenio :

Karl Immermann. *Cardenio und Celinde.* Trauerspiel in fünf Aufzügen. Berlin Laue 1826. 166 S. in 12.

Immermanns Werke. 16 Teil. Trauerspiele : I. Teil. (Robert Boxberger) Berlin, Hempel (1883) *Cardenio* p. 380-465.

2) Biographie :

Pulitz (Gustav zu) *Karl Immermann.* Sein Leben und seine Werke aus Tagebüchern und Briefen an Seine Familie Zusammengestellt. Berlin, Hertz 1870. in-12.

3) Etudes critiques :

Dr Werner Deetjen. *Immermanns Jugenddramen.* Leipzig Dieterich 1904.

Schmidt (Erich) *Zu Immermanns Säcularfeier.* Berlin, Weidmann. 1886. 1901. (Charakteristiken II. pp. 288-295.)

Gundolf (Friedrich) *Romantiker.* Neue Folge. T. II. Berlin. Wilmersdorf. Heinrich Keller. 1930-31. 2 vol.

Wittsack (Richard) *K. L. Immermann der Dramaturg.* Berlin, B. Paul. 1914, in-8, 131 p.

4) Le Cardenio de Immermann jugé par Platen.

Der romantische Œdipus (ein Lustspiel in fünf Akten) von August Graf von Platen. Edition originale (1829). Je cite d'après Deutsche Literatur (Reclam, Leipzig) Reihe Formkunst. Bd. I (Dr Eduard Stemplinger), 1933.

Personen des Lustspiels : Nimmermann, Romantiker (= Immermann).

Polybus, König von Korinth.

Zelinde, seine Gemahlin (= Celinde).

I. 1. *Chor :* ...Was auch sollte sonst der Treffliche vornehmen hier in dieser Abgeschiedenheit?

Publikum :

Wenn ich' gerade sagen soll, Scharfrichterei :

Ich las entzückt sein Trauerspiel *Cardenio,* Die gröszte, mehr als ekelhafte Metzelung, Die je der fette Frosch Bombast in dunstigen Irrlichtersumpf poetischen Wahnsinns laichete. Denn *so* charakterisieren's uns die Kritiker.

VI. DULBERG

Theater-Kalender auf das Jahr 1913 (Oesterfeld, Berlin). Dülberg : *Cardenio*, im Nürnberger Stadttheater, 13 IV 12.

Compte rendu de la pièce de Dülberg :

Das literarische Echo. 14 Jhrg. (oct. 1911-oct. 1912). Fleischel. (Colonne 1144 suiv.), compte rendu signé Theodor Hampe et intitulé : « Echo der Bühne. Nürnberg. Cardenio. Drama in 5 Akten von Franz Dülberg. Uraufführung im Stadttheater, am 13 April (1912).

Voici les indications les plus intéressantes extraites de l'article : Dülberg, l'auteur connu de *König Schrei* et de *Korallenkettlin*, place l'action de son *Cardenio* dans la Bologne du XVII^e^ siècle, mais il n'a pas voulu écrire une pièce historique (quelques anachronismes). Cardenio et Olimpia s'aiment d'un amour pur; le père de la jeune fille est un viveur; Lissandro, magistrat, président à la Cour (Oberrichter), est violemment épris d'Olimpia. Il réussit à entrer dans la chambre de celle-ci; ivre de sommeil (*schlaftrunken*), se croyant dans les bras de Cardenio, elle se laisse violer. (Dülberg est donc allé jusqu'à la dernière éventualité, qu'aucun de ses précurseurs n'avait osé envisager.) L'histoire se répand dans la ville, on ignore le coupable, mais Olimpia est mise au ban de la société; elle accorde alors sa main au seul qui lui reste fidèle dans son malheur, Lissandro. Mais, dès le soir des noces, il la déçoit en lui révélant qu'il est lui-même le criminel; elle se hâte de tout révéler à Cardenio qu'elle aime toujours; il était en voyage (?) au moment de l'attentat nocturne et vient à peine de rentrer, trop tard pour l'épouser. Ainsi se termine le premier acte.

Désespéré, Cardenio se jette dans les bras de la courtisane (Buhlerin) Célinde, qui s'efforce de racheter ses fautes passées et de guérir l'âme du jeune homme. Mais il ne peut oublier sa bien-aimée. En se donnant à la femme de chambre d'Olimpia, Stella, il obtient la clé de l'appartement. (Ceci représente le résumé, très insuffisant, des actes II, III et IV. Le critique ignore tout des versions antérieures du thème; il ne fait nulle part allusion à Gryphius, Arnim et Immermann. Il brûle les étapes pour arriver au dénouement.)

Au V^e^ acte, Olimpia va accoucher. Elle révèle son amour pour Cardenio à son mari, qui en reste pantois; Cardenio vient affirmer à Olimpia ses droits sur l'enfant, dont il déclare être le père spirituel; les amoureux sont surpris par Lissandro; les deux hommes se disputent le petit; Cardenio tue Lissandro et se suicide; Olimpia consent à vivre pour élever le rejeton de Cardenio. La pièce a obtenu un grand succès.

On voit le progrès réalisé par le thème : ayant mené l'attentat nocturne à son dénouement logique, le viol, Dülberg — après une digression représentée par l'épisode de Célinde — pose le problème de l'enfant. Il semble — dans la mesure où on peut en juger — qu'il ait repris et développé les données du drame de Immermann.

TABLE

Introduction 7
Comment se pose le problème.

CHAPITRE I. — *La nouvelle espagnole de Montalván* 9
L'auteur, sa vie, ses œuvres. — Etude d'ensemble du recueil de nouvelles. — La seconde nouvelle : l'idée essentielle; la leçon morale. — Analyse de la nouvelle. — (L'inconnu dans la chambre de Narcisa. — Mariage de Narcisa et entrevue Teodoro-Narcisa. — Elle cesse d'aimer Teodoro. — Dernière entrevue Teodoro-Narcisa. — Lucrezia. — Mort d'Andronio. — La nuit des fantômes. — Conversion de Teodoro et de Lucrezia.) — Le titre de la nouvelle. — La nouvelle offre-t-elle un bon canevas à une pièce de théâtre?

CHAPTRE II. — *Le traducteur italien de la nouvelle espagnole: Biasio Cialdini* 25
Changements apportés à l'ensemble de l'œuvre par la traduction italienne. — Changements apportés à la deuxième nouvelle. — Modifications risquant d'amener des contresens sur l'interprétation du récit.

CHAPITRE III. — *La tragédie de Gryphius* 29
1) Introduction. — Date approximative de la tragédie. — Gryphius a-t-il lu Cialdini? — 2) Comment Gryphius a conçu sa pièce. — 3) Etude des principaux personnages : Cardenio. — Célinde. — Olympe. — Lysandre. — Autres personnages. — Les Reihen. — Conclusion.

CHAPITRE IV. — *Le drame romantique de Arnim* 53
1) Gryphius et les romantiques. — 2) Pourquoi Arnim s'est-il intéressé au *Cardenio* de préférence aux autres tragédies de Gryphius? — 3) Genèse et analyse du drame de Arnim. — 4) Parallèle entre la tragédie de Gryphius et le drame de Arnim. — 5) *Halle* est une *confession* de Arnim : on y

retrouve son entourage, les principaux événements de sa vie, sa personnalité. — 6) *Halle* est la première œuvre de Arnim où celui-ci expose sa *conception du poète* et de son rôle. — 7) Arnim expose dans *Halle* sa conception de la *religion universelle*, sorte de catholicisme rénové. — 8) Conclusion : jugement général sur la pièce.

CHAPITRE V. — *La tragédie de Immermann* 87
Introduction : Immermann, son œuvre et sa vie antérieure. — Elise. — *Pétrarque*. — Autres œuvres. — Le *Cardenio* : *a*) Comparaison avec Gryphius et Arnim. — *b*) Souvenirs personnels de Immermann. — *c*) Sa conception du drame. — *d*) Analyse de la pièce. — Conclusion : Jugement d'ensemble sur la pièce. Platen et l'*Œdipe romantique*.

Conclusion 107
1) Ce que nous avons déjà fait. Ce qu'il nous reste à faire. — 2) Montalván. La version espagnole du thème. L'Espagne au XVII^e *siècle*. — 3) Gryphius. La version classique allemande du thème. L'Allemagne au XVII^e siècle. — 4) Arnim. Drame livresque. La première version romantique allemande du thème. L'Allemagne au début du XIX^e siècle. — 5) Immermann. Drame jouable. La deuxième version romantique allemande du thème. La fin du romantisme allemand. — 6) Dans quelle mesure le thème a-t-il été germanisé?

Bibliographie et Notes 121

Table des Matières 131

Vu :
Le 19 mai 1945,
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
A. CHOLLEY.

Vu et permis d'imprimer :
Le Recteur de l'Académie de Paris,
G. ROUSSY.